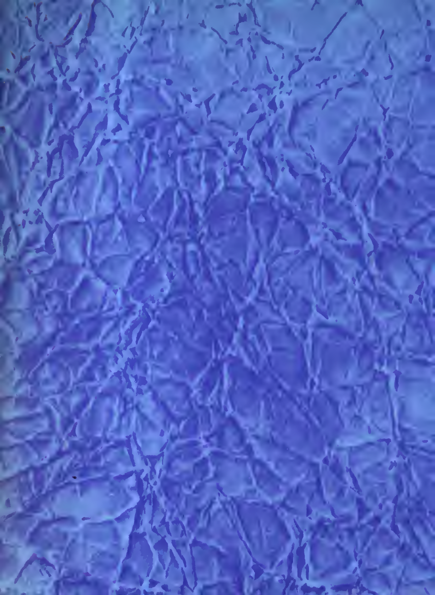
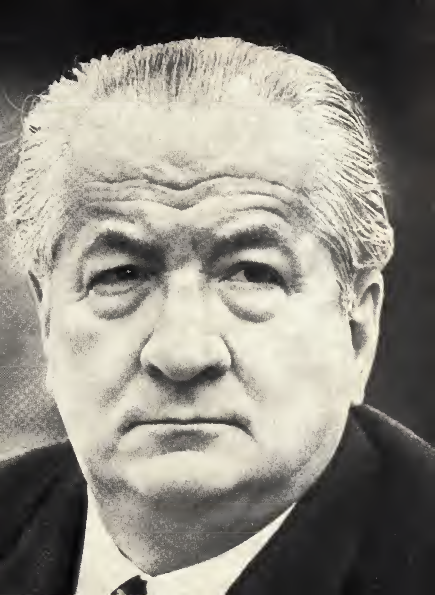
ИРАКЛИЙ
АНДРОНИКОВ



К музыке







ИРАКЛИЙ
АНДРОНИКОВ



К музыке

Советский композитор
Москва
1975

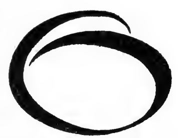
A $\frac{90109-222}{082(02)-75}$ 496—75

От автора

Здесь собраны записи моих устных рассказов, в которых идет речь о музыке, воспоминания о музыкантах, сценарии телевизионных фильмов о музыке, сообщения о музыкальных находках, статьи...

По существу все это не требует никаких предварительных пояснений. Из самого текста книги читателю будет ясно, как неудачно сложилась музыкальная судьба автора и как он все-таки никогда не забывал музыку, которую любит больше всего на свете. Как предан ей.

ПЕРВЫЙ РАЗ НА ЭСТРАДЕ



сновные качества моего характера с самого детства — застенчивость и любовь к музыке. С них все и началось. Правда, в застенчивость мою теперь уже никто не верит. И сам я иногда начинаю сомневаться, имею ли я основания делать подобную декларацию.

Но если бы я ошибался — не было бы никакого рассказа, ибо еще в Тбилиси, будучи школьником, я самому себе постеснялся сознаться в том, что больше всего на свете люблю музыку. Постеснялся сознаться в этом родителям, не сказал им, что не хочу идти в университет, а хочу в консерваторию, и в результате этих умолчаний угодил прямо на историко-филологический факультет

Ленинградского университета. Ленинград же — это вы знаете сами — один из музыкальнейших городов в мире. И, естественно, получилось так, что, посещая университетские лекции и слушая предметы филологические, я душу свою посвятил музыке. Стал бегать на оркестровые репетиции и концерты в зал Ленинградской филармонии, зайцем проходил в классы консерватории, накупил себе музыкальной литературы, повел дружбу с музыкантами. И некоторые дисциплины превзошел, а иные не превзошел — уже трудно было развить беглость пальцев.

Но в тайных мечтах мерещилось мне красное возвышение перед дирижерским пюпитром в филармоническом зале. Казалось, это — самое счастливое на земле место. И что стоит только подняться на эту ступеньку, повернуться к залу спиной и взять в руку дирижерскую палочку — и вся жизнь, как говорится, станет ясной вперед и назад.

Между тем у меня не было никаких оснований так далеко и так дерзко зарываться в своих мечтаниях. Я учился все-таки не в консерватории, а в университете. К тому же застенчивость моя не проходила. И когда я сдавал экзамены и возле меня сидели праздные в этот момент студенты, которые пришли не сдавать, а послушать, как отвечают другие (в наше время можно было присутствовать на экзаменах в продолжение всей сессии и при хорошей памяти сдать предмет «с голоса», не открывая книги), как только я понимал, что я *говорю*, а они пришли *слушать*, как только осознавал их в ранге аудитории, а себя в качестве выступающего, тотчас терялась связь между мозгом и языком. И язык, не управляемый мозгом, начинал выговаривать такое, о чем я лично не имел ни малейшего представления. Случалось, я даже замирал от неожиданности и удивления — такие необыкновенные ответы выводил этот проклятый — то, чего я

никогда не знал и не слышал. С тех пор я понял, что, кроме других полезных функций своих, мозг выполняет еще одну и притом очень важную — служит для языка тормозом.

Между тем время шло, я окончил университет. Выдали мне литературный диплом. И я поступил в Госиздат — секретарем редакции детских журналов «Еж» и «Чиж». Были в Ленинграде такие весьма увлекательные журналы.

Жизнь моя заметно переменилась. По утрам я уже не сидел в филармонии и в консерваторию не ходил. А находился при должности: выписывал гонорарные ведомости, читал корректуры, беседовал с авторами, которым следовало вернуть непошедшую рукопись. Но по вечерам был свободен, предоставлен самому себе и изображал любовь к музыке всеми доступными мне средствами.

А тем временем, совершенно от меня независимо (потому что я к этому не готовился), так получалось, что, бывая в гостях, я передавал свои впечатления о людях не только в третьем, но и в первом лице. Уже произносил от их лица целые монологи. Уже принимал на себя их обличия. Подражал их голосам, жестам, мимике, походке, артикуляции. Уже вкладывал в их уста речи, каких они никогда, может быть, не произносили, но могли бы произнести. И стремился к тому, чтобы эти речи передавали их характеры и манеры лучше, чем те, которые они произносили в действительности. Поэтому, когда заходила речь обо мне, говорили: «Это тот, который «изображает»...»

И вот однажды, едучи в один музыкальный дом, где должны были на двух роялях играть какую-то новую симфонию, я повстречался в трамвае с известным всему Ленинграду Иваном Ивановичем Соллертинским. Это

был талантливейший, в ту пору совсем молодой ученый-музыковед, критик, публицист, выдающийся филолог, театровед, историк и теоретик балета, блистательный лектор, человек феноменальный по образованности, по уму, остроумию, памяти — профессор консерватории, преподававший, кроме того, и в Театральном институте, и в Хореографическом училище, и в Институте истории искусств, где, между прочим, на словесном отделении он читал курсы логики и психологии, а другое отделение посещал как студент. А получая положенную ему преподавательскую зарплату, в финансовой ведомости расписывался иногда как бы ошибкою по-японски, по-арабски или по-гречески: невинная шутка человека, знавшего двадцать пять иностранных языков и сто диалектов!

Память у него была просто непостижимая. Если перед ним открывали книгу, которой он никогда до этого не читал и даже видеть не мог,— он, мельком взглянув на страницы, бегло перелистав их, возвращал говоря: «Проверь». И какую бы страницу ему ни назвали,— произносил наизусть! Ну, если и ошибался порою, то в мелочах. Не удивительно, что он любил викторины, из которых всегда выходил победителем.

— Напомни, пожалуйста,— говорил он с быстротой пулемета голосом несколько хрипловатым и ломким, преувеличенно четко артикулируя,— напомни, если тебе нетрудно, что напечатано внизу двести двенадцатой страницы второго тома собрания сочинений Николая Васильевича Гоголя в последнем издании ОГИЗа?

— Ты что, смеешься, Иван Иванович? — отвечали ему.— Кто может с тобой тягаться? Впрочем, сомнительно, чтобы ты сам знал наизусть страницы во всех томах Гоголя. Двести двенадцатую во втором томе ты, может быть, помнишь. Но уж в третьем томе двести двенадцатую тоже, наверно, не назовешь!

— Прости меня! — выпаливал Иван Иванович.— Одну минуту... Как раз!.. Да-да!.. Вот точный текст: «Хвала вам, художник... виват, Андрей Петрович (журналист, как видимо, любил фами».

— Прости, Иван Иванович. А что такое «фами»?

— «Фами»,— отвечал он небрежно, как будто это было в порядке вещей,— «фами» — это первая половина слова «фамильярность». Только «льярность» идет уже на двести тринадцатой!

Те, кто любит и знает искусство, помнят Соллертинского и будут помнить его всегда — я уже не говорю о его друзьях, говорю о читателях! Без него нельзя представить себе художественную жизнь Ленинграда 20-х — начала 40-х годов и особенно филармонию, с которой он связал свое имя и свой талант и где проработал пятнадцать лет. Начав с должности лектора, он стал консультантом, потом заведовал репертуаром и, наконец, был назначен художественным руководителем этого великолепного учреждения, которое в высокой степени обязано Соллертинскому, ибо он воспитывал вкус публики ко всему новому и прекрасному, направлял репертуар филармонии, самолично произнес чуть ли не тысячу вступительных слов перед концертами — в зале филармонии и на предприятиях, куда выезжал вместе с оркестром.

Его слышали все, кто бывал в филармонии. Он был красноречив, увлекателен, выступления его были доступны и производили огромное впечатление своей остротою и новизной. Слышал его и я. И даже знаком был. Но, верно, ни разу не произнес при нем ни одной фразы. Куда мне было открывать рот! Это же был знаменитый И. И. Соллертинский. А я был никто! Завидев его на улице, я задолго до сближения сдергивал кепку, раскланивался еще издали, улыбался, откашливался — и мечтал поговорить и робел.

И вдруг здесь, в трамвае, я узнаю, что мы едем к общим знакомым, и Соллертинский, человек необычайно доброжелательный, свободный в общении и весьма экспансивный, завел беседу со мной, как со старым приятелем.

— Видите ли, дорогой друг,— быстро заговорил он, называя меня по имени-отчеству, отчего я вовсе потерял разум,— я мало знаю вас лично, но у нас много общих друзей, которые помогли мне воссоздать ваш синкретический портрет. Сознаюсь: он производит довольно необычное впечатление. Первое, что о вас говорят,— это, конечно, о вашей странной способности изображать ваших добрых знакомых. Причем, говорят, вы понабрались такой храбрости и даже наглости, что изображаете их чуть ли не им же в лицо, притом проявляете чудеса находчивости. Так, недавно в одном доме вы изображали нашего известного писателя, который, как водится, в этот момент отсутствовал. Все смеялись, поскольку это было наблюдательно и крайне похоже, а речи, которые вы вкладывали в уста отсутствующего, ни в коем случае не делали чести его уму. И в этот момент открылась дверь и неожиданно для всех он вошел собственной своею персоной. И все растерялись... кроме вас! Вы же весьма ловко присобачили какое-то медоточивое славословие к весьма резкому сатирическому портрету, так, что ничего не подозревавший писатель от удовольствия массировал ладонью область желудка, а все остальные удивлялись и пожимали плечами, не в силах понять, как можно так быстро оценить обстановку и так ловко к ней приспособиться. Это ваше весьма ценное качество — способность импровизировать и находить общий язык с аудиторией — мы обозначим литерой *А*. Буквой *В* отметим тот факт, что вы окончили университет и, как говорится, у вас имеется некоторое образование; *С* — это то, что вы

долгие годы посещаете филармонию и у вас много музыки на слуху; и, наконец, *D* — это то, что ваш язык подвешен, как балаболка! Все это утверждает меня в мысли привлечь вас к нам в филармонию на работу, на должность второго лектора, вернее, лектора-практиканта. Вы поймете сейчас, почему. Как главный лектор я имею право держать помощника (ибо не могу же я один обслужить решительно все аудитории). И у меня в настоящее время помощник есть — это молодой человек, который, как выяснилось, дурно знает предмет и еще хуже говорит о нем. Основное занятие этого молодца в то время, когда он произносит свое десятиминутное слово перед концертом, заключается в судорожных попытках оторвать на пиджаке пуговицу. Как только он ее оторвет, у нас появится формальный повод его уволить. И я хотел бы взять вас на его место. Не удивляйтесь, пожалуйста! Дело в том, что у нас слишком любят читать по бумажке и слишком не любят говорить в свободной манере, импровизируя перед публикой, общаясь с ней, находя с ней контакт. Между тем лектор, а тем более лектор, выступающий с эстрады нашего зала, должен знать ораторские приемы и являть образец убеждающего и красноречивого слова. Что же касается нынешнего моего помощника, коего имел честь упомянуть, он пишет свое корявое сочинение заранее и, не имея возможности положить перед собою написанное, ибо перед ним нету кафедры, выучивает его наизусть и помещает между лобной костью и очень серым веществом своего мозга. От этого лицо его принимает выражение, несколько обращенное внутрь себя, когда, закатив глаза, он старается заглянуть под брови и в глазах его читается ужас: «Ах, ах! Что будет, если я забыл!» О том, что в ходе беседы лектор должен уметь перестроиться, напоминать ему бесполезно. Недавно был запланирован симфонический ут-

ренник для ленинградских школ, точнее, для первых классов «А» и первых классов «Б». Но по ошибке билеты попали в Академию наук, и вместо самых маленьких пришли наши дорогие Мафусаилы. Об этом мой помощник узнал минут за пять до концерта. И, не имея вашей способности учесть требования новой аудитории, он рассказал академикам и членам-корреспондентам, что скрипочка — это ящичек, на котором натянуты кишочки, а по ним водят волосиками, и они пищат... Почтенные старцы стонали от смеха, но это не совсем та реакция, которая нам нужна! С вашей способностью импровизировать бояться вам нечего. Вам надо только выйти на публику и поговорить с нею в живой и непринужденной манере. В текущем репертуаре вы ориентированы, наши добрые капельмейстеры, с которыми вы дружите, отзываются о вас в весьма лестных тонах,— этим делом вы должны овладеть с легкостью. Ну, не совсем получится в первый раз — получится во второй... Мне кажется, что с вашей помощью мне удастся доказать, что потрепаться — это не такое простое дело, как об этом принято думать! Соглашайтесь, дорогой друг! Соглашайтесь! Право, это гораздо интереснее, чем проводить время в компании каких-то мелких зверушек — я забыл, как называются ваши журналы: кажется, «Окосевшая каракатица» и «Обалдевшая трясогузка»?.. Ах, простите, я забыл, что это мужчины — «Еж» и «Чиж»!.. Серьезно: переходите к нам! Неужели вы не сможете объяснить публике, чем отличается симфония от увертюры и на сюжет какого произведения написана «Шехеразада» Римского-Корсакова!

Что я мог ответить ему?.. Я представил себе Большой зал филармонии — эту эстраду, этот красный бархат, мраморные колонны, чуть не две тысячи слушателей!.. Нет, я понимал, что никогда в жизни не смогу выступить с такой эстрады перед такой аудиторией! И, конечно, на-

до было сказать Соллертинскому, что никаких вступительных слов перед симфоническими концертами я произносить не могу. Надо было сказать, что он ошибается... Но сказать Соллертинскому, что он в заблуждении? Возразить?.. Да я бы умер скорее! И я подумал: предлагают тебе, дураку, поступить в филармонию. Потом как-нибудь выяснится, что произносить вступительные слова перед концертами ты не можешь. И пристроят тебя в библиотеку — будешь ты при нотах. Или пошлют тебя билеты распространять. А я так любил филармонию, что готов был там пол подметать, так мечтал иметь хоть какое-нибудь причастие к этому замечательному учреждению. Я пробормотал что-то неопределенное, стал кланяться, благодарить, улыбался... Соллертинский воспринял эту восторженную признательность как согласие и обещал похлопотать. А я на следующий день сделал новый неверный шаг — подал заявление в редакцию «Ежа» и «Чижа» с просьбой уволить от занимаемой должности. Я понимал, что надо пойти к Соллертинскому и объясниться начистоту. Но для этого надо было набраться храбрости, произнести перед ним целую речь. И хотя я понимал, что потом будет хуже, но предпочитал, чтобы было хуже, только не сейчас, а потом.

В «Еже» и «Чиже» ничего не слыхали о том, что я собираюсь стать музыкальным лектором, удивились, но от работы освободили. Я пришел домой, сел возле телефона и стал ожидать звонка Соллертинского. Так прошло... восемь месяцев! Я перебивался случайными работами, писал библиографические карточки по копейке за штуку, а Соллертинский все не звонил. По афишам было видно, что мой, так сказать, «предшественник» еще работает в филармонии и вакансии нет. Но, наконец, я узнал, что место освободилось, нажал на знакомых, они напомнили обо мне Соллертинскому. И он пригласил

меня в филармонию и велел написать заявление. Мною написанное ему не понравилось, он его скомкал и выбросил, а своим быстрым, четким, необычайно красивым почерком написал от моего имени совершенно другое, в котором тонко было замечено, что, «имея некоторое музыкальное образование, между прочим, окончил Ленинградский университет по историко-филологическому факультету». Прямо в бумаге не было сказано, какое такое музыкальное образование я получил, но как бы и было отчасти сказано.

В первую секунду я усомнился, могу ли я подписать такую бумагу, но Иван Иванович, тут же предложив перейти с ним на «ты», быстро меня убедил.

— Важно, чтоб ты написал толковое заявление и поступил в филармонию,— горячо сказал он.— А тебе хочется написать дурацкое заявление и не поступить в филармонию! Учись формулировать мысли!

Я подмахнул этот текст и был зачислен в должность второго лектора с испытательным сроком в две недели.

Исполнились все мои мечты! Но я не был счастлив! Чем ближе становился день моего дебюта, тем я все более волновался. Дело дошло, наконец, до того, что пришлось обратиться к известному гипнотизеру, некоему Ивану Яковлевичу. Рассказывали, что он замечательно излечивает артистов от боязни сцены. Что будто бы один из Онегиных, страдая агарофобией, опасался упасть во время спектакля в оркестр, пятился назад и опрокидывал декорации. И только один раз беседовал с ним мудрый доктор, как на следующем спектакле Онегина уже держали за фалды, дабы он не сиганул в оркестр и, боже упаси, не убил бы кого, ибо нигде не хотел петь, кроме как перед суфлерской будкой!

Я написал и вызубрил наизусть свое будущее десятиминутное слово — я должен был говорить о Первой, до-

минорной, симфонии Танеева — и пошел к доктору. Коль скоро он был в кабинете один и составлял примерно половину аудитории, перед которой я способен был говорить не смущаясь, я сумел кое-как произнести этот текст. Говорил я очень коряво, все время, помню, запинался, забывал, повторял, извинялся, смеялся неизвестно чему, потирал руки. Но все-таки до конца добраться мне удалось — ведь я знал этот текст наизусть, как стишки. И доктор сказал, что в целом ему мое слово очень понравилось. Понравилось потому, что он понял, на какую тему я собрался говорить. Он не скрыл, что десятиминутный текст я произносил более получаса и внешне это выглядело очень непрезентабельно: я все время почесывался, облизывался, хохотал, кланялся и при этом отступал все время назад, так что он, доктор, должен был несколько раз возвращать меня из угла на исходную точку. Но больше всего его поразило, что, с трудом произнося заученные слова, я помогал себе какими-то странными движениями левой ноги — тряс ею, вертел, потирал носком ботинка другую ногу, а то начинал стучать ногой в пол... Доктор сказал, что все это называется нервной распущенностью, что надо только следить за собой... Правда, есть и другие признаки, устранить которые не в его власти.

— Горят уши,— сказал он,— сохнет во рту, на шее появляются пятна. Но ведь это же никому не мешает. Все поймут, что выступаете вы в первый раз, и охотно вам это волнение простят. Конечно, если я проведу с вами гипнотический сеанс, вы будете выступать спокойнее, но зато еще больше будете волноваться перед вторым выступлением в уверенности, что сумеете преодолевать страх только под влиянием гипноза... Но... вы понимаете сами...

И он несколько поуспокоил меня.

Однако все это касалось формы моего выступления. А содержание беспокоило меня еще больше. Надо было получить одобрение Ивана Ивановича, ведь он был мой начальник, вдохновитель и поручитель. Но посоветоваться с ним все как-то не удавалось. Поймаю его в филармонии, говорю:

— Иван Иванович, ты не можешь послушать меня?

— Да, да, непременно, с большим интересом, но несколько позже того!

А чего же «того»? Когда уже афиши расклеены!

Наконец, я уловил его на хорах во время утренней репетиции и быстро произнес первые твердо выученные фразы будущего моего слова. Иван Иванович послушал с напряженной и недоумевающей улыбкой, перебил меня и торопливо заговорил:

— Великолепно! Грандиозно! Потрясающе! Высокохудожественно! Научно-популярно! И даже еще более того! Но, к сожалению, все это абсолютно никуда не годится... Ты придумал вступительное слово, смысл которого непонятен прежде всего самому тебе. Поэтому все эти рассуждения о ладах, секвенциях и модуляциях надобно выкинуть, а назавтра сочинить что-нибудь попроще и поумнее. Прежде всего ты должен ясно представить себе: ты выйдешь на эстраду филармонии, и перед тобой будут сидеть представители различных контингентов нашего советского общества. С одной стороны будут сидеть академики, а с другой — госиздатовские клерки, подобные самому тебе. С той стороны тебя будут слушать рабочие гигантов-предприятий, рабочие, которые долгие годы посещают филармонию, знают музыку, отлично в ней разбираются, с другой — студенты первого курса консерватории, которые полагают, что они на музыке собаку съели, тогда как они только еще приступают к этой закуске. Всем этим лицам надо будет сообщить нечто

такое, что всеми было бы понято в равной степени, независимо от их музыкальной подготовленности. И я думаю, что если ты пожелаешь для начала сообщить, что Танеев не представляет собою плод твоей раздраженной беллетристической фантазии, а в свое время, как и все люди, родился от отца с матерью и что это произошло в 1856 году, то уже сегодня могу заверить тебя, что завтра решительно все поймут тебя одинаково, а именно, что Сергей Иванович Танеев родился в тысяча восемьсот пятьдесят шестом году и, следовательно, не мог уже родиться ни в пятьдесят седьмом, ни в пятьдесят восьмом, ни в пятьдесят девятом, этсетера, и т. д., и т. п., и проч. Если в конце своего выступления ты пожелаешь сообщить, что Танеев не состоит членом Союза композиторов, только по той причине, что отошел в лучший из миров еще в 1915 году, то это будет крайне с твоей стороны любезно. Таким образом, ты забил два столба. Теперь натягивай веревку и двигайся от начала к концу. Сообщи по пути, что Танеев не кастрюли паял, а в свое время писал музыку, в том числе ту самую симфонию, которую вы, почтенные граждане, сейчас услышите,— Первую, принадлежащую к лучшим творениям русской симфонической классики. Если же ты при этом сумеешь ввернуть, что Танеев был любимым учеником и ближайшим другом нашего прославленного Петра Ильича Чайковского, что лучшие страницы танеевской музыки в чем-то перекликаются с героикой бетховенских симфонических концепций, то это будет крайне полезно тебе. Думаю, по этой канве мог бы произнести слово любой идиот. И я не беспокоюсь, что ты не сможешь этого сказать!.. Но меня возмутило другое! Зачем ты выучил свой текст наизусть! Это не по-товарищески и даже отчасти нечестно. Нам нужна свободно льющаяся речь, живая, эмоциональная... Когда я увидел эти растаращенные глаза, сухой рот, из

которого ничего не вылетает, кроме шумного дыхания, эти чудовищные облизывания, я понял, что мы совершили большую ошибку. Неужели ты не понимаешь, что в таком виде ты никому не нужен? От тебя ожидают той непосредственности, с какой ты рассказываешь свои опусы в редакциях и в салонах своих литературных друзей. Если ты думаешь, что тебя назначат назавтра ректором Ленинградской консерватории, то жестоко ошибся: место занято! И завтра ты будешь таким же дилетантом, каким являешься сегодня. Но нам нужен человек, умеющий говорить, как говорят наиболее ретивые слушатели в конце года на конференции, сообщая нам все, что им заблагорассудится. Мы постоянно получаем от них записки, что-де вы, профессионалы-музыковеды, выражаетесь слишком учено, пользуетесь специальной терминологией... Так вот вам, товарищи публика, получите вашего выдвиженца, Геракла Андроникова, который поговорит близким вам языком. И ты можешь улыбнуться, провести рукою по волосам, даже отчасти симулировать непосредственность и неопытность, развести руками, подыскивая подходящее слово. Это нисколько меня не пугает. А этот идиотский, прости меня, вид... Уволь! Поди домой и придумай на завтра что-нибудь поумнее и поживее. А главное, обойдись без помощи пера!.. Ступай!.. Нет, задержись на минуту: знаешь, ты слишком много околачиваешься в филармонии, болтаешь о оркестрантами. Ты еще ничего не произвел, а уже начинают поговаривать, что ты бездельник... Ты должен быть очень краток и на праздные вопросы отвечать, прижимая к боку легкий портфель: «Простите, мне некогда, я готовлюсь к своему выступлению!» Ступай!.. Минуту еще: сегодня твой затылок много выразительнее твоей физиономии!.. Не забудь прийти завтра и выступить. Минут за пятнадцать до начала приди. Говори завтра свободно, коротко, остроум-

но, легко... Помни, что это нетрудно. Если так легче,— вспомни, как я говорю... Прощай!.. И успокойся: о Танееве ты знаешь гораздо больше, чем нужно для завтрашнего твоего опыта...

Была, наконец, еще одна причина для волнения — состояние моего гардероба. Кто-то сказал, что надо выступать в лакированной обуви. А у меня ее не было! Я же не выступал никогда!.. Нет, говорят, неудобно. Займите!

И я обратился к замечательному чтецу, старинному моему другу Антону Исааковичу Шварцу:

— Антон Исаакович, какая у вас нога?

— Я ношу сорок второй размер.

— И у меня сорок второй. Одолжите мне на один вечер ваши лакированные ботинки.

И он одолжил пару новых, ни разу еще не надеванных концертных ботинок с условием, что я переобуюсь сразу же после концерта — по улице в лаковой обуви не пойду — и назавтра верну ему: вечером у него концерт, а постоянные его ботинки в ремонте.

И вот настал день моего первого выступления. День, когда я не ел. Не пил. Не спал. Не лежал. Не сидел. Не стоял. Не ходил. И не бегал. А в немыслимой тоске слонялся... Хожу по квартире, стараюсь не думать о вечере — сердечная муть. Подумаешь — сердце вскакивает в глотку, и, кажется, кто-то жует его... Я так измучился, так исстрадался, что решил идти в филармонию засветло: больше ждать я не мог. И мать, очевидно, хотела сказать мне что-то напутственное. Она позвала меня... Но у меня не было рассчитано сил, чтобы еще диспутировать с матерью. Услышав свое имя, я чуть не упал — так мне стало от него плохо... Я спросил:

— Почему ты так странно смотришь?

— Никак я особенно не смотрю...

Я взял под мышку коробку с ботинками Шварца и отправился.

И вот впервые в жизни я вошел в филармонию не с главного хода, откуда пускают публику, а с «шестого» — артистического — подъезда. С подъезда, куда я иногда заходил, чтобы взять пропуск, оставленный знакомым дирижером. И уж побывав там, в тот вечер находился в состоянии великой немоты и восторга от мысли, что приобщился.

Я пришел часа за два до концерта, когда никого еще не было и вступил в слабо освещенную голубую гостиную — артистическую, устланную голубым пушистым ковром, уставленную голубой мебелью и украшенную огромными зеркалами в золотых рамах...

Я был один и не берусь объяснить, от кого я прятал ноги в носках под диван, пока обувался в ботинки Шварца. Но когда завязал тесемки и встал, выяснилось, что они мне впору только по длине. В ширину же они были такие узенькие, что ступни сложились в них лодочками. Я потерял устойчивость. При этом подошвы были у них не плоские, а какие-то полукруглые, скользкие, словно натертые специальной мастикой. Я и шага еще не ступил, а мне уже казалось, что я, как на лыжах, лечу с горы. Хватаясь за мебель, я попробовал пройтись, и тут выяснилось вдобавок, что они не гнутся в подъеме, и надо ходить, высоко поднимая ноги, словно на них надеты серпы для лазания по телефонным столбам...

Пока я учился ходить, гостиную наполнили музыканты. Кто строил скрипку, кто вытряхивал на ковер слюни из духовых. Ко мне стали обращаться с вопросами: на каком инструменте я играю, какое музыкальное заведение окончил, родственник мне Иван Иванович или по знакомству проткнул меня в филармонию?

Каждый новый взгляд, на меня обращенный, каждый

вопрос погружали меня в еще не изведанные наукой пучины страха. Очень скоро мне стало казаться, что я выпил небольшой тазик новокаина: в груди и под ложечкой занемело, задеревенело. Во рту было так сухо, что язык шуршал, а верхняя губа каждый раз, когда я хотел вежливо улыбнуться, приклеивалась к совершенно сухим зубам так, что приходилось отклеивать пальцем.

Вдруг я увидел дирижера Александра Васильевича Гаука, под чьим управлением должны были играть в тот вечер Танеева. Гаук расхаживал по гостиной, выправлял крахмальные манжеты из рукавов фрака, округлял локти и встряхивал дирижерской палочкой, как термометром. И я услышал, как капризным тенорком он сказал: «Я сегодня что-то волнуюсь, черт побери!» И тоненьким смехом выкрикнул: «Э-хе-хей!»

Я подумал: «Гаук волнуется?.. А я-то что же не волнуюсь еще?» И тут меня стал пробирать озноб, который нельзя унять никакими шубами, ибо он исходит из недр потрясенной страхом души. По скулам стали кататься какие-то желваки... В это время ко мне быстро подошел Соллертинский.

— Ты что, испугался? Плюнь! Перестань сейчас же! Публика не ожидает этих конвульсий и не платила за них. А тебе это может принести ужасные неприятности! Если ты не перестанешь дрожать, я подумаю, что ты абсолютный пошляк! Чего ты боишься? Тебе же не на трубе играть и не на кларнете; язык — все-таки довольно надежный клапан, не подведет! Ну, скажем, тебе надо было бы играть скрипичный концерт Мендельсона, который помнят все в этом зале, и ты боялся бы сделать накладку,— это я мог бы понять. Но того, что ты собираешься сказать, не знает никто, не знаешь даже ты сам: как же они могут узнать, что ты сказал не то слово?.. Если бы я знал, что ты такой вдохновенный трус,— я не

стал бы с тобою связываться! Возьми себя в руки — оркестраиты смотрят!.. Ну уж раз ты перепугался, тогда тебе ие иадо говорить про Таиеева. Ты еще, чего доброго, скажешь, что ои сочиил все симфоиии Мясковского, и мы ие расхлебаем твое заявление в продолжение десятилетий. Гораздо вернее будет, если ты поимпровизируешь иа темы предстоящего сезоиа. Воспользуйся тем, что сегодня мы открываем цикл абоиемеитиых коицертов, и перечисли программы, которые будут исполиеиы в этом году. Назови иаиболее иитересиые сочинеиия, назови фамилии исполиителей, а в заключение скажи: «Сегодня же мы исполняем одно из лучших произведеий русской симфоиической классики — Первую, до-миориую симфонию Таиеева, которую вы услышите в исполиении оркестра под управлеиием Алексаидра Гаука...» Можешь сказать «це-мольную» симфоиию. Можешь сказать: «Первую». Можешь иазвать ее до-миориой... Все это — иа твое усмотреиие... Я надеюсь, какие-иибудь программы застряли у тебя в голове, когда ты переписывал их почерком Акакия Акакиевича? Назови пять или шесть наиболее иитересиых программ, а в отиошеиии других сделай вид: «Могу иазвать, но ие считаю иужным». Если же ты вспомнишь иа публике все восемьдесят программ, то, несмотря иа этот удивительиый подвиг памяти, тебя из филармонии вышвыриут... Сегодия от тебя ие миогое требуется — показать, что ты способеи связать два слова. О трех словах речи иет... Важно, чтобы можно было понять, как ты смотришься, как двигаешься... Со стороиы содержания ты можешь быть совершеиио спокоеи. Что же касается техники выступлеиия, то я ие хотел тебя заранее волновать, но время уже пришло, поэтому прошу тебя выслушать. В музыкальном отношеиии акустика этого зала считается безупречиой. Но для оратора оиа немножко трудиа. Здесь нельзя сказать «к сожалеиию...»

Здесь надо артикулировать очень отчетливо: «К. Со. Жа. Ле. Ни. Ю.»! Я иесколько утрирую, ио прииципи таков — максимальная отчетливость. Второе — сила звука. Если тебя слышат в первом ряду, то это не значит, что тебя слышат в тридцать втором: Но если тебя слышат в тридцать втором, то услышат и в первом. И в этом заключается глубокая и принципиальиая разиица между первым и тридцать вторым рядом. Итак: говорить надо отчетливо и говорить громко. Иначе тебя вышвыриут... Еще совет: если слово твое будет продолжаться два или три часа и назавтра его напечатают все музыкальиые журналы мира,— это тебя не спасет: тебя вышвырнут. Но если ты будешь говорить даже посредственно, ио семь или восемь мииут,— тебе зааплодируют из благодариости, что скоро коичил. Поэтому тебе выгодио говорить отчетливо, громко и коротко. Запомни еще, что ты должен подняться на дирижерскую подставку. Сделав шаг вперед, ты можешь упасть в зал. Шагнув назад, рискуешь опрокинуться в оркестр. Но если ты будешь торчать, как вбитый в подставку гвоздь,— тебя вышвырнут. Поэтому стой, ио двигайся. Корпус должен находиться в движении. Жестикулируй, подыскивая слова, «экай» и «мекай» побольше, старайся показать, что ты готов броситься в бой за каждую произиесенную тобой фразу. Будь экспрессивен и непосредствеи. Поменьше скоааиности. И, наконец, последнее. Новички иачинают обычио разглядывать публику. Это плохо кончается. Не надо ее рассматривать. Пусть публика рассматривает тебя. Ты можешь забояться, смутиться. Поэтому выбери в тридцать втором ряду какое-нибудь милое лицо и расскажи ему, что у тебя иакипело на душе про Танеева. Кажется, это все! Квалификационная комиссия уже удалилась, все относятся к тебе хорошо, даже наш директор, который не имеет чести знать тебя личио, спросил у меня:

«О чем будет болтать ваш бодрячок?» Я уверен, что все будет отлично! Ну, ни пуха тебе, ни пера!..

Он исчез. Я остался один за кулисами, не зная, с чего начать мое слово, чем кончить. В это время в гостиную быстро вошел инспектор оркестра, сказал: «Оркестр уже на местах». Я ответил ему без звука, одними губами: «Хорошо». «Ну, вы у меня новичок, давайте я вас провожу». Он взял меня рукою за талию. И я пошел на негнущихся деревянных ногах той дорогой, которая всю жизнь казалась мне дорогою к славе.

За кулисами филармонии — коридорчик, где стояли в тот вечер челеста, фисгармония, глокеншпиль, большой барабан, тамтам, не употребляющиеся в симфонии Танеева. Кончился коридорчик, и мы повернули влево и вышли к эстраде. Я поравнялся с контрабасами. Я уже вступал в оркестр. И тут инспектор сделал то, чего я меньше всего ожидал: он что-то пробормотал — что именно, я не расслышал — и убрал с моей спины руку. А я так на нее опирался, что чуть не упал навзничь, и, падая, схватился за плечо контрабасиста. Сказал: «Извините!» — и въехал локтем в физиономию виолончелиста. Сказал: «Я нечаянно»,— наскочил на скрипичный смычок, смахнул полой пиджака ноты с пюпитра... И по узенькой тропинке между скрипками и виолончелями, по которой, казалось мне, надо было не идти, а слегка побежать, чтобы взлететь на дирижерское возвышение, как это делали некоторые любимые Ленинградом заграничные дирижеры, я стал пробираться по этой тропинке, цепляясь, извиняясь, здороваясь, улыбаясь.. А когда добрался, наконец, до дирижерского пульта, то выяснилось, что меня навестило несчастье нового рода: у меня не гнулись ноги в коленях. И я понимал, что если даже сумею втащить на подставку левую ногу, то на правом ботинке Антона Шварца улечу в первый ряд. Тогда я применил

новую тактику: согнувшись, я рукой подбил правое колено, втянул правую ногу на площадку, потом повторил эту манипуляцию с левой ногой, распрямился... окинул взглядом оркестр... Кто-то из оркестрантов сказал:

— Повернитесь к залу лицом!

Я повернулся — и обомлел. Зал филармонии, совершенно в ту пору ровный, без возвышений, без ступеней, зал, где я проводил чуть ли ие каждый вечер в продолжение многих лет и пересидел во всех рядах на всех стульях,— в этот вечер зал уходил куда-то вверх, словно был приколочен к склону крутой горы. И хоры сыпались на меня и нависали над переносьем. Я не понял, что это объясняется тем, что я приподнят над ним метра на три и вижу его с новой точки. Я решил, что потерял перпендикуляр между собою и залом, и стал потихоньку его восстанавливать, все более и более отклоняясь назад, и восстанавливал до тех пор, покуда не отыскал руками за спиной дирижерский пульт и не улегся на него, отдуваясь, как жаба.

В зале еще шныряли по проходам, посылали знакомым приветы. У меня было минуты полторы или две, чтобы собраться и сообразить краткий план своего выступления. Но я уже не мог ни сообразить ничего, ни собраться, потому что в этот момент был весь как... отсиженная нога!..

Я ждал, пока успокоятся. И дождался. Все стало тихо. И все на меня устремилось. Памятуя совет Соллертинского, я вырвал глазом старуху из тридцать второго ряда, повитую рыжими косами,— мне показалось, что оиа улыбается мне. Решил, что буду рассказывать все именно ей. И, отворив рот, возопил: «Се.во.дыия мы оты.кры.ваеммм се.зоныыы Ле.нинградысыкой, го.сударственной фи.ла.ры.мониии...» И почти одновременно услышал: «...адыской, астевенной... мохонии...» И это эхо

так меня оглушнло, что я уже не мог понять, что я сказал, что говорю н что собнраюсь сказать. Из разных углов ко мне прнлеталн некомплектные обрывкн фраз, между которымн не было ннкакой связн. Я стал путаться, потерялся, кричал, как в лесу... Потом мне стало ужасно тепло н ужасно скучно. Мне стало казаться, что я давно уже крнчу однн и тот же текст. И стоя над залом, и видя зал, н обращаясь к залу, я где-то от себя влево, в воздухе, стал вндеть сон. Мне стало грезнться, как трн неделн назад, я в безмятежном состояннн духа еду на задней площадке трамвайного вагона, чнтаю журнал «Рабочий и театр» и дошел до статьн Соллертннского «Задачн предстоящего сезона фнлармонни». И вдруг этот журнал словно раскрылся передо мной в воздухе, н я, скашнваясь влево, довольно бойко стал пронзносить какне-то фразы, занмствуя нх нз этой статьи. И вдруг сообразнл: сейчас в статье пойдет речь о любнмых композиторах Соллертинского, которых не нграют сегодня, упоминать нх не к чему: сегодня Танеев. И хотя я помнил, о чем шла речь в статье Соллертинского дальше,— связн с дальнейшнм без этого отступлення не было. Я еще ннчего не успел прндумать, а то, что было напечатано в первом абзаце, неожнданно кончнлось. Я услышал какой-то странный звук — крик не на выдохе, а на вдохе, понял, что этот звук издал я, подумал: «Зачем я это сделал? Как бы меня не выгнали!» А потом услышал очень громкнй свой голос:

— А се.во.ды.ня мы нспол.няем Та.нее.ва. Пер.вую снм.фонню Танеева. Це моль. До минор. Первую симфонню Танеева. Это я к тому говорю, что це моль — по-латынн. А до минор... тоже по-латынн!

Подумал: «Господи, что это я такое болтаю!» И ничего больше не помню!

Помню только, что зал вдруг взревел от хохота! А я

не мог понять, что я такого сказал. Подошел к краю подставки и спросил: «А что случилось?» И тут снова раздался дружный, «киопочиый» хохот, как будто кто-то иа киопку нажал и выпустил струю хохота. После этого все для меня окинулось каким-то туманом. Помию еще: раздались четыре жидких хлопка, и я, поддерживая иоги руками, соскочил с дирижерской подставки и, приосанившись, стал делать взмывающие жесты руками — подымать оркестр для поклоиа, как это делают дирижеры, чтобы разделить с коллективом успех. Но оркестранты не встали, а как-то страино натопорщились. И в это время коицертмейстер виолоичелей стал настраивать свой инструмеит. В этом я увидел величайшее к себе неуважение. Я еще иа эстраде, а ои уже подтягивает струны. Разве по отиошеиию к Соллертиискому он мог бы позволить себе такое?

Я поиял, что провалился, и так деморализовался от этого, что потерял дорогу домой. Бегаю среди иструмеитов и оркестрантов, путаюсь, и снова меия выносит к дирижерскому пульту. В зале валяются со смеху. В оркестре что-то шепчут, направляют куда-то, подталкивают. Наконец, с величайшим трудом, между флейтами и виолончелями, между четвертым и пятым контрабасами, я пробился в неположеином месте к красиым занавескам, отбросил их, выскочил за кулисы и иабежал на Александра Васильевича Гаука, который стоял и встряхивал дирижерской палочкой, словио градусником. Я сказал:

— Александр Васильевич! Я, кажется, так себе выступал?

— А я и ие слушал, милый! Я сам чертовски волнуюсь, эхе-хе-хе-хей! Да, нет, должно быть, иеплохо: публика двадцать мииут рыготала, только я ие пойму, что вы там с Ваиькой смешиого придумали про Танеева? Как мне его теперь трактовать? Хе-хе-хе-хей!..

И он пошел дирижировать, а я воротился в голубую гостиную, даже в самомалейшей степени не понимая всех размеров свершившегося надо мною несчастья.

В это время в голубую гостиную не вошел и не вбежал, а я бы сказал, как-то странно впал Соллертинский. Хрипло спросил:

— Что ты наделал?

А я еще вопросы стал ему задавать:

— А что я наделал! Я, наверно, не очень складно говорил?

Иван Иванович возмутился:

— Прости, кто позволил тебе относить то, что было, к разговорному жанру? Неужели ты не понимаешь, что произошло за эти двадцать минут?

— Иван Иванович, я же в первый раз...

— Да, но ни о каком втором разе не может быть никакой речи! Очевидно, ты действительно находился в обмороке, как об этом все и подумали.

Дрожащим голосом я сказал:

— Если бы я был в обмороке, то я бы, наверно, упал, а я пришел сюда своими ногами.

— Нет, нет... Все это не более, чем дурацкое жонглирование словами. Падение, которое произошло с тобой, гораздо хуже вульгарного падения туловища на пол. Если ты действительно ничего не помнишь,— позволь напомнить тебе некоторые эпизоды. В тот момент, когда инспектор подвел тебя к контрабасам, ты внезапно брыкнул его, а потом выбросил ножку вперед, как в балете, и кокетливо подбоченился. После этого потрепал контрабасиста по загривку — дескать: «Не бойсь, свой идет!» — и въехал локтем в физиономию виолончелиста. Желая показать, что получил известное воспитание, повернулся и крикнул: «Пардон!» И зацепился за скрипичный смычок. Тут произошел эпизод, который, как гово-

рится, надо было «снять на кино». Ты отнимал смычок, а скрипач не давал смычок. Но ты сумел его вырвать, показал залу, что ты, дескать, сильнее любого скрипача в оркестре, отдал смычок, но при этом стряхнул ноты с пюпитра. И по узенькой тропинке между виолончелей и скрипок, по которой нужно было пройти, прижав рукой полу пиджака, чтобы не зацепляться, ты пошел какой-то развязной, меленькой и гаденькой походочкой. А когда добрался до дирижерского пульта, стал засучивать штаны, словно лез в холодную воду. Наконец взгромоздился на подставку, тупо осмотрел зал, ухмыльнулся нахально и, покрутив головой, сказал: «Ну и ну!» После чего поворотился к залу спиной и стал переворачивать листы дирижерской партитуры так, что некоторые подумали, что ты продирижируешь симфонией, а Гаук скажет о ней заключительное слово. Наконец, тебе подсказали из оркестра, что недурно было бы повернуться к залу лицом. Но ты не хотел поворачиваться, а препирался с оркестрантами и при этом чистил ботинки о штаны — правый ботинок о левую ногу — и при этом говорил оркестрантам: «Все это мое дело — не ваше, когда захочу, тогда и повернусь». Наконец, ты повернулся. Но... лучше бы ты не поворачивался! Здесь вид твой стал окончательно гнусен и вовсе отвратителен. Ты покраснел, двумя трудовыми движениями скинул капли со лба в первый ряд и, всплеснув своими коротенькими ручками, закричал: «О господи!» И тут своей левой ногой ты стал трясти, вертеть, сучить, натирать сукно дирижерской подставки, ты подскакивал и плясал на самом краю этого крохотного пространства... Потом переменил ногу и откаблучил в обратном направлении, чем вызвал первую бурную реакцию зала. При этом ты корчился, пятился, скалился, кланялся... Публика вытягивала шеи, не в силах постигнуть, как тебе удалось удержаться на этой ог-

раниченной территории. Но тут ты стал размахивать правой рукой. Размахивал, размахивал и много в том преуспел! Через некоторое время публика с замиранием сердца следила за твоей рукой, как за полетом под куполом цирка. Наиболее слабонервные зажмуривались: казалось, что рука твоя оторвется и полетит в зал. Когда же ты вдоволь насладился страданием толпы, то завел руку за спину и очень ловко поймал себя кистью правой руки за локоть левой и притом рванул ее с такой силой, что над притихшим залом послышался хруст костей, и можно было подумать, что очень старый медведь жрет очень старого и, следовательно, очень вонючего козла. Наконец ты решил, что пришла пора и поговорить! Прежде всего ты стал кому-то лихо подмигивать в зал, намекая всем, что у тебя имеются с кем-то интимные отношения. Затем ты отворил рот и закричал: «Танеев родился от отца и матери!» Помолчал и прибавил: «Но это условно!» Потом сделал новое заявление: «Настоящими родителями Танеева являются Чайковский и Бетховен». Помолчал и добавил: «Это я говорю в переносном смысле». Потом ты сказал: «Танеев родился в тысяча восемьсот пятьдесят шестом году, следовательно, не мог родиться ни в пятьдесят восьмом, ни в пятьдесят девятом, ни в шестидесятом. Ни в шестьдесят первом...» И так ты дошел до семьдесят четвертого года. Но ты ничего не сказал про пятьдесят седьмой год. И можно было подумать, что замечательный композитор рождался два года подряд и это был какой-то особый клинический случай... Наконец ты сказал: «К сожалению, Сергея Ивановича сегодня нету среди нас. И он не состоит членом Союза композиторов». И ты сделал при этом какое-то непонятное движение рукой так, что все обернулись к входным дверям, полагая, что перетрусивший Танеев ходил в фойе выпить стакан ситро и уже воз-

вращается. Никто не понял, что ты говоришь о классике русской музыки, отошедшем в лучший из миров еще в тысяча девятьсот пятнадцатом году. Но тут ты заговорил о его творчестве. «Танеев не кастрюли паял,— сказал ты,— а создавал творения. И вот его лучшее детище, которое вы сейчас услышите». И ты несколько раз долбанул по лысине концертмейстера виолончелей, почтенного Ильи Осиповича, так, что все подумали, что это — любимое детище великого музыканта, впрочем, незаконное и посему носящее совершенно другую фамилию. Никто не понял, что ты говоришь о симфонии. Тогда ты решил уточнить и крикнул: «Сегодня мы играем Первую симфонию до минор, це моль! Первую потому что у него были и другие, хотя Первую он написал сперва... Це моль — это до минор, а до минор — це моль. Это я говорю, чтобы перевести вам с латыни на латинский язык». Потом помолчал и крикнул: «Ах, что это, что это я болтаю! Как бы меня не выгнали!..» Тут публике стало дурно одновременно от радости и конфуза. При этом ты продолжал подскакивать. Я хотел выбежать на эстраду и воскликнуть: «Играйте аллегро виваче из «Лебединого озера» — «Испанский танец...» Это единственно могло оправдать твои странные движения и жесты. Хотел еще крикнуть: «Наш лектор родом с Кавказа! Он страдает тропической лихорадкой — у него начался припадок. Он бредит и не правомочен делать те заявления, которые делает от нашего имени». Но в этот момент ты кончил и не дал мне сделать тебе публичный отвод... Почему ты ничего не сказал мне? Не предупредил, что у тебя вместо языка какой-то обрубок? Что ты не можешь ни говорить, ни ходить, ни думать? Оказалось, что у тебя в башке торичеллиева пустота. Как при этом ты можешь рассказывать? Непостижимо! Ты страшно меня подвел. Не хочу иметь с тобой никакого дела! Я возмущен тобой!

А в это время играли первую часть симфонии, которую я страшно любил. Потом вдруг слышу — снова появилась первая тема: она уже предвещает финал. Вот в зале зааплодировали, в гостиную вошел Гаук, очень довольный... Я стал озираться, чтобы куда-нибудь спрятаться. И не успел. Комнату наполнили музыканты, стали спрашивать: «Что с вами было?» Я хотел отвечать, но Соллертинский шепнул:

— Никогда не потакай праздному любопытству. От этих лиц ничего не зависит. Второе: наука еще не объяснила, что было с тобой. И в-третьих: мы еще не придумали, как сделать, чтобы тебя уволили по собственному желанию.

Что было потом, помню неясно. Знаю только, что возле меня — человек, которого до этого я видел, наверное, не больше двух раз,— известный ныне искусствовед Исаак Давыдович Гликман, коего числю с тех пор среди своих лучших друзей. Он похлопывает меня по плечу, говорит, что не я один, но и филармония виновата. Надо было прослушать сперва, а не так выпускать человека. И он подмигивал Соллертинскому. И Соллертинский уже смеялся и, желая утешить меня, говорил:

— Не надо так расстраиваться. Конечно, теоретически можно допустить, что бывает и хуже. Но ты должен гордиться тем, что покуда гаже ничего еще не бывало. Зал, в котором концертировали Михаил Глинка и Петр Чайковский, Гектор Берлиоз и Франц Лист,— этот зал не помнит подобного представления. Мне жаль не тебя. Жаль Госцирк — их лучшая программа прошла у нас. Мы уже отправили им телеграмму с выражением нашего соболезнования. Кроме того, я жалею директора. Он до сих пор сидит в зале. Он не может войти сюда: он за себя не ручается. Поэтому очистим помещение, поедем ко мне и разопьем бутылочку кахетинского, которую я

припас на случай твоего триумфа. Если б я знал, что сегодня произойдет событие историческое, я бы заготовил цистерну горячительного напитка. Но, прости, у меня не хватило воображения!..

Ах, какой это был человек! Благородный. Добрый. Великодушный.

Мы вышли втроем. Лил дождь. Пошли на Пушкинскую, где жил тогда Соллертинский. И там он рассказал эту историю за ночь раз десять, каждый раз прибавляя к ней множество новых подробностей. Я задыхался от смеха. Валялся на диване в изнеможении. Но к утру какая-то муть стала оседать в голове, я начал смекать, что мне-то особенно радоваться нечему, что это произошло со мной и, вероятно, отразится на всей моей жизни, повернет ее ход и мне уже не иметь дела с музыкой (как потом и случилось!). Наверно, к утру лицо мое уже ничего не могло выражать, кроме тупого отчаяния. Но туловище все еще продолжало колыхаться от смеха.

. . . .

Проснулся я дома, у себя на диване. В комнате было светло.

Услышав в соседней чьи-то шаги, я позвал:

— Ма-ать!

Мать вошла. Я сказал:

— Дело в том, что я вчера провалился. И у меня просьба: на эту тему, если можно, не разговаривать со мной.

Мать спокойно ответила:

— Может быть, ты и провалился,— этого я не знаю. Только уж это было не вчера, а позавчера...

— Почему же позавчера?

— Потому что ты домой пришел очень поздно, тебя целый день вчера будили, спрашивали, когда и куда тебе надо идти. Ты говорил, что тебе больше никуда ни-

когда ходить не придется. Просил оставить тебя в покое...

Я подпер голову кулаком, перевел взгляд на ковер... Раскисшие, разлезшиеся, серо-белые, с мышиными хвостиками вместо шнурков стояли возле дивана бывшие лакированные ботинки Антона Шварца!.. Но мысль о том, что Шварц вчера выступал б о с о й, привела меня в такое отчаяние, что я заплакал.

Мать спросила:

— Неужели ты думаешь помочь делу тем, что будешь лежать в постели и плакать?

Я прохрипел:

— Да вовсе я не от этого плачу!.. Мне... Шварца жалко!

А на другой день меня с шумом уволили из филармонии.

Но странное дело! — с тех пор я никогда уже так не боялся. И впоследствии почти полностью преодолел страх.

ПЕРВОЕ ИСПОЛНЕНИЕ НА ЭСТРАДЕ «ПЕРВОГО РАЗА НА ЭСТРАДЕ»

Теперь-то я об этом со смехом рассказываю. А тогда... Событие это, словно пожар, истребило все мои радости. Но даже оно не могло вырвать из моей души любовь к музыке. Мучаясь от стыда, подозревая, что всякий, кого я встречал, знает о моем вселенском позоре, я продолжал приходить в концерты.

Как только вспомню об этом — сладкая тоска и горькие сожаления о несбывшейся жизни обнимают все мое существо.

Через несколько дней после этого достопамятного со-

бытия, в фойе филармонии, в кругу молодых хохочущих композиторов, я увидел Ивана Ивановича, который что-то рассказывал им, как всегда пулеметно и остроумно.

Заметив меня, он извинился и, подойдя, положил мне на плечо руку.

— Поскольку на Танеева расчеты плохи,— он хохотнул,— мне хотелось бы знать, что ты жуешь? У тебя ж нет работы!

Я пробормотал что-то невнятное.

— Я говорил о тебе на радио,— сказал Соллертинский.— Там тебе будут заказывать небольшие музыкальные конферансы. Вот возьми, передай Вере Францевне Коукаль...

И вручил мне заранее заготовленную записку.

«Дорогая Вера Францевна! Направляю к Вам Геракла Андроникова, о коем уже говорил. Этот юный почитатель серьезной музыки, обладающий недюжинными познаниями, вступил в единоборство с нашей аудиторией и повержен. Тем не менее он надеется на реванш, и я совершенно уверен, что это в его возможностях, ибо наш дорогой Геракл за один вечер составил себе легендарное имя и мог бы поспорить с великим героем древности. Если тот удушал змей, разрывал пасть Немейского льва, чистил Авгиевы конюшни и осуществил двенадцать выдающихся подвигов, то наш ленинградский герой, совершив новый подвиг, совершенно затмил образ своего знаменитого тезки. Он разрушил вековые основы, на которых покоилась Ленинградская филармония, а сам провалился так глубоко, что мы никак не можем вытащить его на поверхность. Только Вы способны помочь ему, если дадите ему комментировать музыкальные передачи при условии, что между ним и аудиторией встанут директор, редактор и диктор.

И. Соллертинский»

В Радиокомитете работу мне дали, но каждый раз, когда я там появлялся, все улыбались. О, я хорошо понимал причины этой веселости!

Вскоре, расставшись с музыкальным вещанием, я стал заниматься литературой.

Прошло время. Я переехал в Москву, начал выступать со своими рассказами в клубах у актеров, писателей, композиторов.

Выступления эти давались легко: ведь тут говорил не я, а мои герои. Второй раз провалиться мне не пришлось.

Минуло еще несколько лет. И вот один из солидных московских журналов решил посвятить моим устным рассказам обстоятельную статью. Писать ее захотел известный и очень талантливый критик Владимир Борисович Александров. Но познакомиться с моими рассказами редколлегия могла только в моем исполнении, поскольку я их не пишу, а передаю на память и каждый раз несколько по-другому. Решили позвать меня на заседание редакционной коллегии. И я несколько часов исполнял перед нею мой тогдашний репертуар. Смеялись. Потом Александров спросил:

— До того, как вы вышли впервые на эстраду со своими рассказами, вы когда-нибудь выступали публично?

Ах, зачем он задал мне этот вопрос! Он отнял у меня радость жизни! Дрожащим голосом, оправдываясь, стыдясь, я стал рассказывать эту историю. Никто не улыбнулся. Да и нечему было.

— История грустная,— сказал Александров.— Простите, что вызвал вас на это воспоминание.

Это было зимою 1940/41 года.

Тем временем я вышел со своими рассказами на большую эстраду, стал выступать с афишей. И шел уже апрель 1941 года, когда появился номер журнала, и я с ве-

личайшим удивлением узнал из долгожданной статьи, что лучший из рассказов Андроникова — о том, как он провалился.

Я пришел в ужас! Такого рассказа у меня не было. Я просто вспоминал тогда подробности своего несчастья.

Но журнал-то прочел не один я. Прочли и те, кто ходил на мои концерты. И вот несколько дней спустя в Коммунистической аудитории МГУ мне подали на эстраду записку: «Расскажите, как вы в первый раз выступали с эстрады».

Я спрятал записку в карман и собрался уже объявить что-то другое, когда какой-то пожилой человек прямо с места спросил:

— Что вы убрали в карман? Что там написано?

Я сказал:

— Меня просят исполнить рассказ, а у меня нет такого.

— Какой рассказ?

— О том, как я первый раз выступал на эстраде.

— Простите, такой рассказ есть: Александров пишет о нем.

И вдруг весь зал начал требовать:

— Пер-
вый
раз
на
эст-
ра-
де!

Что было делать! Оставалось либо уйти, либо исполнить требование. Но как? Оправдываться? Вызывать жалость? Стыдиться? Сетовать на судьбу? Нет, я решил рассказать эту историю весело, взглянув на нее другими глазами.

И в ту же минуту начал, как и сейчас начинаю: «Основные качества моего характера с самого детства — застенчивость и любовь к музыке. С них все и началось...»

Рассказ сложился под хохот аудитории. Рассказывал я так, как и теперь рассказываю, как рассказывал с небольшими отклонениями более тридцати лет. И все же после концерта оставалась горечь в душе. Успокоился я только в тот вечер, когда исполнил этот рассказ в Ленинграде с эстрады того самого Большого белоколонного зала, на которой я тогда провалился. И слушала меня ленинградская публика, в том числе постаревшие оркестранты, которые в тот злополучный вечер играли Танеева...

Недавно впервые попробовал записать эту историю — посмотреть как она выглядит на бумаге.

Записал.

И решил напечатать.

ВОСПОМИНАНИЯ О БОЛЬШОМ ЗАЛЕ



ля меня до сих пор Ленинградская филармония — мера всего высокого, самого совершенного, любимое на земле место. Пусть я сам выступаю теперь каждый год по нескольку раз в этом зале со своими рассказами (и уже не проваливаюсь), и даже с рассказом о том, как я здесь провалился — нет, слушая музыку или выходя на эстраду, я испытываю здесь какое-то непостижимо благоговейное чувство.

Недавно приехал в Ленинград выступать. Захожу в дирекцию под вечер, прошу разрешения пройти через хоры — там, в конце у них небольшой музей.

— Нет,— говорят,— погодите, сейчас репетирует сам Евгений Александрович Мравинский.

— А я тихонько!

Открыл дверь — и был ввергнут в ликующий мир — «Лоэнгрин», Вагнер, вступление к третьему акту, за которым чудятся турнир, сверкание доспехов, рыцари.

Дошел до конца хор и остановился на том самом месте, откуда в юности, многие годы подряд, стоя и глядя вниз, слушал великую музыку.

Мравинский!.. Высокий и статный (даже и сидя). Свободный. Строгий. (Отложил партитуру Вагнера.)

— Последнюю часть Четвертой симфонии Брамса! Пожалуйста...

В каждом своем проявлении он снова открывался для меня как артист в высоком значении этого слова. Четкая экономная пластика, элегантная легкость в движениях — кисти, локтя, плеча. Заглядывая в партитуру, он подчеркивал синкопы, акценты, выравнивал звучности. То палец поднимет, то брови или возьмет руки к груди — остановит оркестр, произнесет несколько слов. И снова, отзывчиво, чуть по другому повторяются те же самые такты. По особому раскрывалась в этой замедленности, благодаря остановкам этим, музыка Брамса — благородная, исполненная глубокой мысли, драматизма, мощи, ясности, строгости, чистоты... И как прекрасно на нее отозвался поэт:

Мне Брамса сыграют,— я вздрогну, я сдамся!

И вдруг музыка пронзила меня! Потрясла! Как в молодые годы мои, когда впечатление превращалось в событие жизни, когда, казалось, ты внезапно вырос, стал чище, умнее... Как и прежде, я стою над оркестром. Справа. Возле огромной белой колонны с капителями-

лотосами и вижу сверху строгие ряды пустых кресел партера, красные драпировки, сине-желтое сверкание люстр.

Репетиция кончилась. Мравинский встал, набросил на плечи пиджак, сделал еще несколько указаний на вечер и вышел. За ним — музыканты. Все опустело. Я продолжал стоять...

Здесь я любил. Любил музыку. Испытывал величайшую радость от согласного звучания оркестра, от каждого аккорда, от каждого инструмента в нем. Следил за движением музыки, стремясь уловить структуру, динамику, контрасты, главную мысль, побочные эпизоды. Учился оценивать раздельно музыку и ее исполнение. Какое великое испытываешь наслаждение, когда все совмещается сразу в твоем увлеченном и каком-то особенно емком сознании-слухе!

Постоял. Потом спустился в партер.

С этим залом связана жизнь целого поколения — поколения моих ленинградских сверстников, с которыми я встречался в концертах, делился впечатлениями, слушал их мнения... Здесь начинались судьбы. И великие судьбы.

Помню первое исполнение Первой симфонии Шостаковича. Это было 12 мая 1926 года. Собралась самая музыкальная публика. Концерт начинался симфонией Шостаковича. Дирижер Николай Малько,— он был тогда главным,— поднял палочку. В полной тишине пробормотала засурдиненная труба, сонно откликнулся фагот, заговорил кларнет. И развернулась торопливая дискуссия инструментов, где каждый хотел сказать все сначала. Потом в остром ритме торопливо и как бы шутя кларнет принялся излагать грациозную маршеобразную тему.

И вот чего почти никогда не бывает: уже начало этой никому незнакомой музыки сразу показалось и удиви-

тельным, и прекрасным. С каждым тактом открывался музыкант небывалого мышления, таланта, характера, облика, личности, стиля, способа выражения.

Суждения о симфонии были разной горячности. Но никто не усомнился в выдающемся даровании девятнадцатилетнего автора, даже родные других композиторов — ленинградцев, чью музыку должны были играть во втором отделении. Зал аплодировал Дмитрию Дмитриевичу долго, ровно, признательно. Как-то все понимали, что присутствуют при событии особом. И Шостакович выходил и кланялся, как и теперь — скромно и торопливо.

А сколько потом аплодировали ему в этом зале! В 30-е годы. И позже, когда он уже приезжал в Ленинград из Москвы на премьеры своих симфоний.

Если представление о Шостаковиче не может исключить из памяти даже тот, кто не слушает музыку и не любит ее, что же должны сказать мы, соотносящие свое понимание искусства и жизни с музыкой Шостаковича, с его беспредельно честными, смелыми, сложными и ясными признаниями, выраженными языком музыки?! Постоянное чувство, что я — современник Шостаковича никогда не оставляет меня. И это кажется мне совершенно естественным.

12 февраля 1927 года до отказа переполненный зал торжественно, стоя, встретил Сергея Сергеевича Прокофьева; он тогда приехал из-за границы. Его музыке были посвящены два вечера. Он превосходно сыграл свои фортепианные концерты — Второй и Третий. Многим его музыка казалась тогда дерзкой, сокрушающей привычные представления о нормах музыкального языка. Даже «Классическая симфония» воспринималась только как острая пародия на классику — на Гайдна, на Моцарта. А теперь сама стала классикой...

По моему все музыканты города были тогда в филармонии.

Вообще профессионалы — композиторы, дирижеры — на первые исполнения съезжаются обязательно. И не только слушать новинки, но и те сочинения, которые написаны в прежние времена, но у нас еще ни разу не исполнялись. Так в Ленинграде проходили «премьеры» старинных мастеров, «премьеры» симфоний Малера, Брукнера, редко исполнявшейся музыки Берлиоза. Берлиоза тогда играли довольно редко, а, главное, все одни и те же произведения.

И тут надо вспомнить огромную заслугу Александра Васильевича Гаука. Он первый продирижировал «Гарольда в Италии» и «Траурно-триумфальную симфонию», исполнял «Лелио», «Реквием» Берлиоза. Вообще он тяготел к большой форме.

Начало его концертной работы было нелегким. Назначение Гаука в филармонию на пост дирижера совпало с тем временем, когда один прославленный на весь мир дирижер сменял в этом зале дирижера, знаменитого еще более. Это испытание было для Гаука трудным, но, мне кажется, важным для его творческого формирования.

В России до революции были великолепные дирижеры — Рахманинов, Кусевицкий, Сафонов... Но не было дирижерской школы. Советская школа в 20-х годах только еще возникала. Дирижеры нынешнего старшего поколения — Мравинский, Николай Рабинович, Мусин, Грикуров — все они ученики Гаука. У Гаука учились рано погибший, огромного дарования дирижер — Евгений Микеладзе и главный дирижер Большого театра Союза ССР покойный Мелик-Пашаев. Руководитель Государственного симфонического оркестра СССР Евгений Светланов тоже его ученик.

Ученики, в свою очередь, воспитали отличную смену:

Николай Рабинович — Юрия Симонова и Нэеме Ярви, победителей конкурса молодых дирижеров мира, Мариса Янсонса; Илья Мусин — великолепного дирижера Юрия Темирканова, возглавляющего ныне другой симфонический оркестр Ленинградской государственной филармонии. (У Ленинградской филармонии два оркестра!) Это как бы дирижерские внуки Гаука. Так что в создании советской дирижерской школы у Гаука заслуги огромные!

Сам он дирижировал всегда очень точно, «отчетливо», как любил говаривать Михаил Иванович Глинка,— с чувством меры, с отличным вкусом, умело, умно. Репертуар у него был необъятный! В одном из юбилейных концертов он выступал в ряду с другими крупными дирижерами. И тут уже всем стало ясно, как часто достоинства его исполнения мы относили за счет самой музыки. А Гаук, удивительно скромный в оценке собственных достижений, никогда не переключал интерес слушателей с музыки на себя, что порою случается и с очень именитыми музыкантами. Вообще, с годами становится все более ясным истинный масштаб Гаука и его выдающийся вклад в советскую симфоническую культуру.

Выходил он всегда слегка приосанившись, любезно поклонится залу, повернется к оркестру, округлит руки, разведет локти и посылает музыкантам первое приглашение...И вот уже звучит создание его любимого Глинки — «Камаринская».

Когда я слышу это гениальное богатырское сочинение, скромно названное автором фантазией на две русские темы, из которой, по образному выражению Чайковского, как из жёлудя дуб выросла вся русская симфоническая школа, я каждый раз испытываю чувство величайшего восторга и удивления: до чего же велик Глинка в каждом своем соображении, в каждом такте!

Как все ново у него, как изобретательно и свежо, сильно, взмашисто и сердечно!

Много русской музыки исполнялось в те годы в концертах под управлением Александра Константиновича Глазунова — он любил дирижировать. Русскую классику играли приезжавшие из Москвы дирижеры Голованов, Вячеслав Иванович Сук, Сараджев, Небольсин, Хайкин... Что же касается сочинений советских авторов, то Ленинградскую филармонию неслучайно окрестили «лабораторией советского симфонизма», каковой она остается и по сей день. Я думаю, что решительно все интересное, что писалось нашими современниками, прозвучало тогда с этой эстрады под управлением Гаука, Дранишникова, Самосуда...

Все, что делалось в филармонии — делалось с тонким ощущением новой аудитории, ее запросов, уровня ее понимания. Достаточно вспомнить популярные книжки и пояснения к программам, написанные выдающимся музыковедом — будущим академиком Асафьевым, который литературные свои труды подписывал тогда — Игорь Глебов.

Те, кто покупал входные билеты на хоры, в антракте могли взять с вешалки шубу и, подстелив под нее газету, во втором отделении слушать музыку уже сидя, на шубе. Среди этой публики обращал на себя внимание высокий сутуловатый молодой человек с бледным лицом, пухлым ртом, с маленькими пронзительно-умными глазами, носивший по-старомодному стоячий крахмальный воротничок с отогнутыми углами. С ним бывала всегда молодая компания, которой в антрактах он торопливо и очень квалифицированно объяснял особенности прослушанной музыки и давал решительные оценки ее исполнителям. А во время концерта усердно листал карманную партитуру.

Однажды я увидел его внизу, на эстраде. Поднявшись на дирижерское возвышение, он обратился к залу и произнес великолепное слово о Пятой симфонии Малера. Это был Иван Иванович Соллертинский. «В этой симфонии гениального австрийского композитора,— говорил он,— уже нет характерных для раннего Малера романтической метафизики и космических устремлений. Человек сталкивается здесь с реальностью, миром лихорадочной деятельности, слез, наживы, преступлений и подвигов. Музыка становится судорожной, конвульсивной, жесткой. Музыкальная выразительность доводится здесь до крика. Это скорбь исступленной проповеди...» Очень скоро он занял пост главного лектора филармонии, а затем ее художественного руководителя. Друг Шостаковича, вдохновенный приверженец и пропагандист его музыки, Соллертинский с большой проницательностью оценивал творчество наших современников. А, кроме того, в корне пересматривая привычные, сложившиеся репутации, сильно обогатил и классический концертный репертуар. Да, это был блистательный человек! — один из образованнейших и талантливейших людей нашего времени. Он умер в Новосибирске во время войны на 42 году от рождения. Его будут вспоминать долго!..

До каких высот совершенства можно дойти в сочинении музыки и в ее исполнении можно было понять здесь, в филармонии! Величайшие музыканты мира выходили на эту эстраду. Какую благодарность испытываешь к ним за эти высочайшие выражения музыки!

В Большом зале я впервые услыхал Софроницкого. Какая великая простота была в его песнях Шуберта — Листа, какая душевная открытость и чистота, и задумчивость, и светлое настроение, и грусть... И как удивителен, как поэтичен был сам Софроницкий, исполнявший эту музыку так, словно это было его собственное разду-

мье, словно это он исповедовался в своих чувствах наедине с собою самим и с природой... В переполненном зале!

Но разве один Софроницкий?! В 1927 году я услышал здесь пианиста Артура Шнабеля — тоже одного из величайших поэтов фортепиано. Был восхищен игрою нашего вдохновенного романтического Генриха Густавовича Нейгауза, без которого лично для меня неполон самый образ и самое понятие музыка. Вот и сейчас — вспоминаю его игру и невольно думаю об учениках — о колоссальном, непостижимом художнике Святославе Рихтере, о поэтичном Станиславе Нейгаузе — сыне, обворожительном Слободянике... Думаю о великой советской пианистической школе. Думаю о преемственности. О бессмертной жизни искусства.

В 1933 году в этом зале я в первый раз услышал Эмиля Гилельса — шестнадцатилетнего, огненного, игравшего с феноменальной энергией выражения, которая покоряла даже и несогласных... Теперь он другой — экономный и мудрый. Огромный, очень современный художник.

Вспоминаю великолепную игру Марии Веньяминовны Юдиной, замечательные органные концерты Исайя Браудо, выступления в симфонических концертах певцов — гениального Ершова, Мигая, Мариан Андерсон...

С возрастом воспоминания усложняются, на прежние впечатления наплывают другие. Любуясь в памяти игрою одного из самых артистичных и блистательных скрипачей Мирона Полякина, я не могу не вспомнить Давида Ойстраха, которого тоже услышал здесь — в этом зале, двадцатилетнего, тоненького, уже и тогда поражавшего блеском и глубиной исполнения.

Но это я забежал вперед. Вернусь к 1926—1927 году, когда в Ленинград, в продолжении зимы один за другим приезжали такие выдающиеся дирижеры, как Бруно

Вальтер, Эрих Клейбер, Отто Клемперер, Фриц Штидри, Ганс Кнаппертсбуш, Альберт Коутс, когда за один сезон можно было услышать музыку всех времен и всех стилей — от Глинки до Стравинского и от Баха до Арнольда Шёнберга и Респиги. При этом шел бетховенский юбилей! Прибавьте все симфонии Бетховена, все концерты, все увертюры, «Эгмонта» с Качаловым, «Фантазию для фортепиано, хора и оркестра», «Торжественную мессу», все фортепианные сонаты Бетховена, все скрипичные, все квартеты... В тот год я купил себе абонементы — их было семь, по десять концертов в каждом. И стоял на хорах или внизу. И слушал. Какого числа был концерт до сих пор помню, каждую программу тех лет. Может быть, вы подумаете, что у меня одного память такая? Нисколько! Стали мы как-то вспоминать эти годы со старым другом моим дирижером Николаем Рабиновичем (отличнейший музыкант!). И он, разумеется, помнил каждое исполнение, если только это было музыкальным событием. И тоже первым из дирижеров назвал Бруно Вальтера.

Первый концерт Бруно Вальтера был объявлен на 5 января 1927 года. Скажу даже, что это была среда. В программе — Чайковский.

Вальтер и раньше бывал в России — в Москве. В России и начинал — в Рижской опере. В 20-е годы он славился как один из величайших музыкантов нашего века. В Ленинград он приехал впервые.

Переполненный зал гудел, возбужденный предощущением встречи. И вот слева, из-за красного занавеса со скромным достоинством вышел даже с виду очень талантливый европеец с седеющей головой, очень умным, чуть удлиненным, смуглым, каким-то я бы сказал, знойным лицом — темпераментный вырез ноздрей, очень высокий лоб, огненный взгляд — одновременно мягкий и непреклонный. Раскланялся приветливо, обратился к оркестру,

обвел музыкантов взглядом ласково, поощрительно и взволнованно. Настала тишина, какая бывает, если ждут откровения... Поднял руки. Из тишины родился еле слышный не то стон, не то шорох — *си* и *ми* контрабасов и полные печали фразы фагота — начало Шестой симфонии, «Патетической» — введение в мир душевных смятений, жестоких страданий, страстей, взлетов, воспоминаний, которые в тот миг становились моими!.. нашими!..— мыслями, благодарным восторгом! — всех, кто сидел, кто стоял и не слушал, а вслушивался, вживался, запоминал навсегда. Никогда уже не приходилось мне слышать эту симфонию в таком необычном истолковании: Вальтер обнажал «диалектику души», неукротимое борение мыслей и чувств гениального человека.

Работая, Вальтер горел, творил музыку, словно впервые. Его взгляд посылал музыкантам предупреждения, благодарные просьбы, властные руки словно лепили симфонию, «выпевали» элегическую тему... Это было невыносимо прекрасно! Ново! Сквозь черты русские Чайковский приобретал какой-то всемирный масштаб. Может быть, что-то было от чтения Достоевского в этом? — Или это мне теперь кажется так? Не знаю... Но когда симфония истаяла в той тишине, из которой она родилась, и перед нами прошли жизнь и смерть, настала другая тишина, которая говорит о потрясении и о бессмертии... Руки Вальтера медленно опустились... Тишина... Он ждал... Тишина... И вдруг все взорвалось, зал загремел, закричал экстатически... Уверен, что этот концерт помнят решительно все, кто жив и был тогда в зале.

Во втором отделении Бруно Вальтер играл «Моцартиану» и «Франческу да Римини». Он раскрыл во «Франческе» такие дантовские масштабы, такую шекспировскую драматургию, что сердце горело от стонов и адских вихрей, от Чайковского и от Вальтера.

Те, кто слышал его потом, за границей, говорили, что он и в старости оставался таким же... А разве могло быть иначе?

Вслед за первым Вальтер дал еще три концерта, один лучше другого. После «Смерти Изольды», «Вакханалии» из «Тангейзера», вступления к «Мейстерзингерам» нельзя было оставить зал. Вальтер уже уезжал. Но публика была сама не своя. Он выходил к нам в пальто. Погасили огни. А я все стоял. Не мог расстаться с этим воздухом, с этим пространством, где только что отзвучала музыка Вагнера в этой волшебной интерпретации!

Через две недели начались концерты Эриха Клейбера.

Клейбер музыкант огромного дарования, великой собранности и воли. Каждый большой дирижер открывает новое в оркестре и в партитуре. Клейбер меня восхищал. Четвертая симфония Чайковского, «Ромео и Юлия» Берлиоза в его исполнении, отрывки из оперы Альбана Берга «Воццек» принадлежат к моим лучшим воспоминаниям. До сих пор слышу «ту» музыку и вижу небольшую импозантную фигуру во фраке, слегка откинутую назад лысую голову, жест четкий, сдержанный, властный!.. А Шуберта он как дирижировал — Седьмую симфонию! Моцарта! Гайдна!

Нынче любую симфонию можно прослушать дома в любую минуту. Без конца повторять одно место. А ведь раньше исполнения симфонии ждали годами. К нему готовились. Это было подобно ожиданию влюбленного. Концерт становился неповторимым событием, а совместное слушание, причастность к этому празднику — общественным актом. Ведь истинное значение симфонии — в ее обращенности к большому кругу людей, к обществу, к миру! И восприятие на людях — дело совсем иное, нежели молчаливое прослушивание записей дома. Хотя и

я — за развитие техники, и тоже прослушиваю дома! Но то,— особое чувство события — бывает теперь только в те дни, когда исполняется что-то еще никому неизвестное, неигранное, незаписанное на ленту и грампластинки, недоступное радио, телевидению!

В те годы широкой публике полюбился Ганс Кнаппертсбуш — мюнхенский дирижер, огромного роста, статный, белобрысый, со взбитым коком волос, легкий в движениях, с четкой, изящной, тонко разработанной пластикой. Помню его первый концерт — Кнаппертсбуш не поднялся, а вылетел на дирижерское возвышение, щелкнул каблуками, низко поклонился, уронив руки, а когда обратился к оркестру — увертюра Вебера «Оберон» началась как бы сама собой — «раза» не было видно, Кнаппертсбуш показал вступление почти незаметно. Еле слышно зазвучало волшебное Adagio sostenuto... Он стоял неподвижно — ни единого жеста. И вдруг словно вздрогнул — обрушился мощный аккорд оркестра и началось стремительное как скачка allegro con fuoco, когда вся фигура его стала отвечать музыке. А заключительные аккорды слились с радостной реакцией зала.

Он приезжал несколько раз — играл Чайковского, Рихарда Штрауса, все бетховенские симфонии, Моцарта, Вагнера, Шуберта, Брамса, но особую популярность доставили ему вечера вальсов Иоганна Штрауса. После Кнаппертсбуша их охотно стали включать в программы серьезных концертов.

Все, что он играл, было отмечено виртуозным мастерством и высоким артистизмом. Но не всегда глубиной.

Приезжал швейцарец Эрнест Ансерме — со светлыми выпуклыми глазами, русой бородой, более похожий на строгого инженера, чем на артиста. И, мне кажется, не случайно за ним утвердилось наименование «инженер музыки Стравинского». В его игре всегда был очень точ-

ный и тонкий рисунок. А Стравинского он играл особенно хорошо — великолепно чувствовал русский национальный колорит в «Петрушке», словно сам слышал шум ярмарочных балаганов и народного гуляния на масленице. И «Весна священная» была у него превосходна.

Но кто бы ни приезжал в те годы из дирижеров — от каждого ждали такого же чуда, какое, начиная с 1924 года, творил с ленинградцами Клемперер!

В Отто Клемперере было что-то от Паганини, что-то гипнотически властное поражало в его фигуре и личности, в его воздействии на оркестр и на зал. В пластике у него это было, и в музыке, которую он исполнял. У его оркестра был всегда какой-то особый тембр, какая-то первозданная естественность фразировки, игра его производила впечатление импровизации, хотя каждая деталь была отшлифована до предела. Огромного роста — метр девяносто восемь — с буйными черными волосами, с суровым сверкающим взглядом из-под тяжелых очков, исполненный какой-то волнующей силы, он выходил легко, торопливо, держа в руке дирижерскую палочку, коротко кланялся, становился перед оркестром — ни возвышения, ни пюпитра, ни партитуры — всегда и все наизусть.

С его первого приезда публика уже перед каждым концертом знала, что ее ожидает чудо. И чудо свершалось.

Одержимость. Благородная строгость. Буйная сила и нежность. Романтическая свобода. Неукротимая страсть. И всегда очень ясная мысль, чувство меры, и формы, и стиля. Благоговейное отношение к исполнению музыки. В тот год (1927) в его программах была «Торжественная месса» Бетховена, Es-dur'ная симфония Моцарта, Восьмая симфония Брукнера, вещи Стравинского, Равеля и Дебюсси. А еще раньше я слышал у него Шубер-

та и бетховенские симфонии — Шестую, Седьмую, Девятую...— потом Первую, Третью, Пятую, «Эгмонта», «Леонору», Шумана — Третью, «Тиля Уленшпигеля» Рихарда Штрауса, «Песнь о земле» Малера, вагнеровского «Парсифаля» в продолжении целого вечера, Шестую Чайковского. Иные симфонии я слышал по нескольку раз — они были в разных абонементах и повторялись на другой год. Потом я слышал его в Москве. Исполнение Клемперера можно узнать десятилетия спустя. Как-то еду в машине — это было в Германии, по пути в Штутгарт — нажимаю кнопку радио, слышу «Героическую» Бетховена, не сначала, а с середины — первую часть. Я сказал: «Клемперер». Потом думаю: вдруг ошибся? Нет, опять уверен: так Бетховена не играет никто! Кончилось. Объявляют: передача из Лондона, Клемперер.

При таком изобилии музыкальных событий ленинградская публика шла в филармонию только «наверняка». Неизвестные ей гастролеры должны были сперва составить себе репутацию.

На первом концерте греческого дирижера Митропулоса — это было в 1934 году,— в партере можно было насчитать человек сорок: никто его в Ленинграде не знал. Эти сорок пришли просто в восторг: Митропулос играл фантазию и фугу Баха в собственной транскрипции для оркестра и Третий концерт Прокофьева — сам играл, сам дирижировал... В антракте все, кто был в зале, кинулись к телефонам. И на втором отделении, когда шла Вторая симфония Шумана, было уже человек полтораста.

Не могу забыть концерты Вацлава Талиха. Исполнение Девятой симфонии Малера (до него в Ленинграде не игранной), принадлежит к числу выдающихся интерпретаций этого композитора. А Чайковский — «Патетическая симфония», «Дон Жуан» Рихарда Штрауса!..

Музыкант высокого интеллекта, Талих играл увлеченно, темпераментно, артистично. Недавно со вторым концертмейстером оркестра Семеном Львовичем Шаком мы вспоминали, как публика заставила Талиха повторить третью часть Третьей симфонии Брамса. И как горячо аплодировали тогда Шостакович и Соллертинский. Шостакович, встав со своего места, подошел к эстраде и пожал Талиху руку...

В 1934 году главным дирижером филармонии был назначен Фриц Штидри — великолепный оперный и симфонический дирижер, в продолжение девяти лет приезжавший к нам из Вены, а потом из Берлина. Бывал он у нас почти каждый сезон, иногда по два раза. После нацистского переворота в Германии он попросил у нас политического убежища.

С его работой связаны воспоминания самые добрые. Он играл много и хорошо — Моцарта и Рихарда Штрауса, Чайковского и Шостаковича, Малера и Бетховена, Баха и Стравинского, Брукнера, Брамса... И великолепны были у него в концертном исполнении оперы — Вагнера «Моряк-скиталец» и Верди «Сила судьбы»...

Штидри я вспоминаю всегда с особенной нежностью — его сухие руки, чуть птичий взгляд из-под стекол очков без оправы, птичий поворот головы, его контакт с оркестром, его отменный вкус и тонкое понимание музыки. Он играл всегда хорошо, но некоторые концерты он проводил вдохновенно, дирижировал с каким-то особенным увлечением и радостью.

Каждый большой музыкант открывает в музыке, уже хорошо знакомой тебе, какие-то особые, еще незамеченные тобою сокровенные свойства. И уже после этого они навсегда будут связаны для тебя с его именем. С обликом Штидри у меня слиты десятки таких и общих и частных открытий. У кого бы я ни слушал Бетховена, всег-

да вспоминаю Штидри в Larghetto Второй симфонии, в сцене у ручья в «Пасторальной», в третьей части Девятой и в «Героической» — в траурном марше, в конце перед кодой,— всегда вспоминаю его. И во множестве других мест, особенно если впервые слышал вещь в его исполнении.

Зайдя однажды к нему в гостиницу, я познакомился с бывшим его ассистентом. Молодого дирижера звали Курт Зандерлинг. Он остался в Советском Союзе и проработал с оркестром Ленинградской филармонии более двадцати лет. Сейчас в ГДР он возглавляет Берлинский симфонический оркестр. Этого славного музыканта благодарно вспоминают все, кто слышал его и, разумеется, прежде всех — ленинградцы. На посту второго дирижера его заменил Арвид Янсонс.

Возглавляет оркестр Ленинградской филармонии, возглавляет давно, с 1938 года, один из самых замечательных дирижеров нашего времени — Евгений Мравинский, и решительно все, кто хоть раз выступал с нашим необыкновенным оркестром, уже давно удостоенным звания заслуженного коллектива республики,— решительно все восхищаются благородством его звучания, какой-то особой певучестью, тонкой нюансировкой, слитностью, общим ощущением стиля, редкой контактностью... Это неудивительно! И тогда в оркестре играли и ныне играют музыканты высокого класса — многие из них профессора Ленинградской консерватории. Как могу я забыть фагот Васильева, валторну Корсуна, кларнет Генслера? Я могу на память назвать фамилии всех артистов оркестра, игравших тогда да и нынешний состав знаю; стыдно не знать, получая такое великое удовольствие, каким все мы обязаны этим замечательным людям!

По существу каждый из артистов, глаза которых смотрят на нас со стендов филармонического музея, до-

стоин большого рассказа, а не коротких эпитетов. И прежде всего — до недавнего времени художественный руководитель Ленинградской государственной филармонии, музыкант широкого кругозора Оник Степанович Саркисов, занявший этот пост после Ивана Ивановича Соллертинского.

В годы, которые я вспоминаю,—1925—1935— концерты шли под управлением знаменитейших дирижеров. Из Германии приезжали Феликс Вейнгартнер, Александр Цемлинский, Фриц Буш, Эрнст Вендель, молодые в ту пору Эуген Иохум, Герман Абендрот, Георг Себастиан. Грека Дмитрия Митропулоса и чеха Вацлава Талиха я уже называл. Приезжали австрийские дирижеры — Клеменс Краус, Эгон Поллак, Эуген Сенкар, итальянец Витторио Гюи, француз Пьер Монте, англичанин Альберт Коутс, японец Хидемаро Коноэ... И приятно думать, что ныне наши советские дирижеры уже начинают передавать опыт молодежи даже такой страны, как Германия, страны, которая справедливо гордится школой, давшей миру множество выдающихся дирижеров.

Но я еще не назвал Оскара Фрида. Между тем это была фигура, можно сказать, символическая. В 1922 году Фрид первый из зарубежных музыкантов «прорвал блокаду», в которой находилась наша страна после Октябрьской революции. И тогдашние концерты его публика вспоминала долго и благодарно. В Москве Фрид попросил свидания с Лениным и задал ему вопрос: в каком костюме ему выступать перед новой — рабочей аудиторией. Владимир Ильич посоветовал ему выступать, как он привык, в самом лучшем костюме — во фраке.

Впоследствии изгнанный из нацистской Германии, Фрид поселился у нас и принял советское подданство. Он умер в Москве, в июле 1941 года. Я всегда вспоминаю начало одной из его статей: «Мои родители,— написал

Фрид,— были хорошими музыкантами: отец немного играл на флейте, а мать умела слушать музыку...»

Как удивительно сказано! В этих словах я находил для себя невыразимое утешение.

Особой специальностью Фрида был Берлиоз. И нелегко представить себе лучшее исполнение «Фантастической симфонии», чем у Фрида. Другой вершиной его дирижерского мастерства были симфонические поэмы Листа.

Конечно, воспоминания — это, прежде всего, то, чему был свидетелем сам. Но можно ли, слушая в филармонии музыку Листа, не вспомнить ни разу, что в 1842 году здесь давал концерты сам Лист. Что он играл в этом зале на фортепиано, потрясая петербургскую публику. И что его слушал тут Михаил Иванович Глинка. А видел Глинку в тот вечер и записал свои впечатления от игры Листа Владимир Васильевич Стасов, но не седобородый критик и теоретик искусства, а в то время — безусый ученик-правовед.

Стасов вспоминает зал, набитый битком задолго до начала концерта. Эстрада,— пишет он,— была установлена посредине, а на ней — два рояля хвостами в разные стороны, дабы Лист мог попеременно играть на двух инструментах, являясь лицом то к одной, то к другой половине зала.

С Глинкой Стасов в ту пору еще не был знаком, но жадно прислушивался к его разговору с сухой старой дамой, известной в свое время пианисткой Палибиной. Глинка рассказывал ей об игре Листа, которого слышал накануне в доме известного мецената графа Михаила Юрьевича Виельгорского.

Вдруг сделался шум,— пишет Стасов,— все повернулись в одну сторону и мы увидели Листа, прохаживавшегося по галерее за колоннами под ручку с толстопузым

графом Михаилом Юрьевичем Виельгорским, который медленно двигался, вращая огромными выпученными глазами, в завитом а la Аполлон Бельведерский кудрявом парике и в громадном белом галстуке. Лист был очень худощав, держался сутуловато. Но что сильно поражало — это его огромная белокурая грива на голове. Таких волос никто не смел тогда носить в России, они были строжайше запрещены...

Посмотрев на часы, Лист сошел с галереи, протеснился сквозь толпу и, быстро подойдя к эстраде, вскочил сбоку на возвышение, сорвал с рук белые свои лайковые перчатки, бросил их на пол, низко раскланялся, сел. И без единой ноты прелюдирования начал вступительную фразу из увертюры «Вильгельма Телля». Он кончил эту пьесу,— говорит Стасов,— под гром рукоплесканий, какого, наверно, не было в Петербурге с 1703 года,— то есть со дня его основания.

Можно ли тут не вспомнить, что Лист, познакомившись с Глинкой и проиграв страницы из партитуры «Руслана», до конца жизни — в продолжение полувека — говорил о гениальности Глинки. И что гениальным Глинку считал Берлиоз. А Берлиоз тоже приезжал в Петербург и выступал в этом зале. В первый раз в 1847 году. Дирижировал своей «Фантастической симфонией», отрывками из «Ромео и Юлии»... И петербургская публика в отличие от парижан приняла его концерты восторженно.

Пять лет спустя Глинка впервые услышал здесь свою «Камаринскую». Успех был такой, что по всеобщему требованию ее повторили.

В 1863 году под этими сводами зазвучала музыка Рихарда Вагнера. Дирижировал сам Вагнер. И снова,— как писал знаменитый русский композитор и выдающийся критик Серов,— петербургская публика показала, что она — лучшая публика в мире. Между прочим, Вагнер

первый из дирижеров повернулся к залу спиной. До него дирижер всегда стоял к залу лицом, а его пульт находился в середине оркестра.

Начиная с 1859 года тут проходили концерты Русского музыкального общества. Инициатором их и душой этих собраний был Антон Григорьевич Рубинштейн — прославленный композитор, пианист, дирижер, основатель Петербургской консерватории. Многие годы концерты шли под его управлением. И в этом же зале публика аплодировала Антону Рубинштейну — великому пианисту.

С годами все чаще и чаще звучала в этом зале русская музыка — творения Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина... Дирижировал в этих концертах Балакирев. Вслед за ним стал дирижировать Римский-Корсаков. Выступал здесь как дирижер и Чайковский.

16 октября 1893 года под его управлением здесь была впервые сыграна Шестая — «Патетическая» — симфония. Думала ли публика, что больше уже никогда не увидит и не услышит Петра Ильича? Девять дней спустя он скончался. И следующее исполнение Шестой симфонии — под управлением Направника — было посвящено памяти великого композитора.

Много стояло за этим пультом и великих дирижеров и прославленных композиторов. В разные годы Петербург рукоплескал здесь Гансу фон Бюлову, Артуру Никишу, Густаву Малеру, Рихарду Штраусу, Сен-Сансу, Дебюсси, Бела Бартоку, Яну Сибелиусу, Паулю Хиндемиту... Был зачарован фортепианною игрой Скрябина, Рахманинова, Иосифа Гофмана, Ферруччо Бузони... Восторгался скрипкой Венявского, Сарасате, Изаи, Джордже Энеску...

Отсюда пошла мировая слава Шаляпина. В 1896 году Василий Иванович Качалов, в ту пору еще петербургский

студент, привез сюда молодого Шаляпина. И Шаляпин потом вспоминал, как был поражен в первый раз величественным видом зала, этими колоннами и массой публики. «Сердца коснулся страх,— пишет он,— тотчас сменившийся радостью. Я запел с большим подъемом. Особенно удались мне «Два гренадера». В зале поднялся неслыханный мною шум. Меня не отпускали с эстрады. Каждую вещь я должен был петь по два, по три раза и, растроганный, восхищенный настроением публики, готов был петь до утра».

Все это было задолго до моего рождения. Но иногда мне кажется, что я слышал тогда этих «Двух гренадеров», потому что на этом концерте в пользу студентов были мои родители, в то время даже еще незнакомые между собой. И я «помню» этот концерт с самого детства.

С этим залом связана жизнь поколений. Тут бывал Лермонтов. Тут Полина Виардо покорила своим пением Ивана Сергеевича Тургенева. Тут рождались стихи Александра Блока. Этим воздухом дышали Роберт Шуман и Мусоргский. И Крамской, и Репин, и Бородин. И неслучайно Репин изобразил Бородина у колонны этого зала. Тут бывали музыканты, поэты, ученые... курсистки, студенты... Приходили сюда с юных лет, бывали здесь в продолжении всей жизни.

После Октябрьской революции сюда, в нетопленный зал хлынула публика в буденовках, в бескозырках, в кожаных фуражках, в платках. Шли митинги. Кончались пением «Интернационала» и популярным концертом. Совершалась культурная революция.

Я слышал здесь Луначарского.

Здесь читал свои стихи Маяковский.

Этот зал видел смену эпох, был свидетелем великих событий.

В 1942 году, когда город задыхался в блокаде и люди

умирали в домах и на улицах, в этом зале прозвучала Седьмая симфония Шостаковича, посвященная Ленинграду. Концерт состоялся 9 августа, днем, дирижировал Карл Ильич Элиасберг. Вся любовь нашего народа к искусству, сила его, вера в победу, стойкость, духовная красота — все прозвучало в этой симфонии и в этом, равном подвигу, исполнении.

Многие, кто слышал тогда симфонию, отдали за Ленинград жизни. Слава им и слава музыке, которая помогала им выстоять и защитить то, ради чего мы живем.

Седьмую симфонию исполнял нынешний второй оркестр Ленинградской государственной филармонии, великолепный ансамбль!

Многое изменилось в жизни этого концертного зала. Иные имена украшают его афиши. За эти годы в гости к ленинградским музыкантам приезжали оркестры Берлина и Вены, Праги и Бухареста, Лондона, Рима, Парижа, Нью-Йорка, Бостона, Филадельфии, Кливленда. И сам Ленинградский оркестр вместе с Мравинским совершал за этим годы концертные турне по всему миру. И всюду о нем говорили и говорят, как о замечательном явлении музыкальной культуры.

Нет, как и прежде, я убежден, что Ленинградская филармония — одно из лучших мест на земле. И рад, что мог исповедаться перед вами в этой любви, которую пронес через всю свою жизнь!

О СОЛЛЕРТИНСКОМ ВСЕРЬЕЗ

Посвящаю
Д. Д. Шостаковичу



аскройте книгу Ивана Ивановича Соллертинского «Музыкально-исторические этюды»! Вы будете читать ее с увлечением, восхищаясь проницательностью анализа, обилием метких сравнений, широтой обобщений, блеском литературного изложения, заставляющими вспоминать имена Стендаля, Берлиоза, Шумана, Серова, Стасова, Ромена Роллана. Эти ассоциации не случайны, ибо Соллертинский продолжает высокие традиции музыкальной художественно-публицистической критики, каждой своей страницей доказывая, что критика — это литература. Книгу хочется цитировать, пересказывать, читать вслух. По существу это

серьезные исследования, по форме — живые, стремительно развивающиеся повествования о важнейших событиях, важнейших проблемах европейской музыкальной культуры XVIII—XX веков. Впрочем, прежде чем говорить о книге Ивана Ивановича Соллертинского, следует сказать хотя бы несколько слов о нем самом.

Разнообразие и масштабы его дарований казались непостижимыми. Талантливейший музыковед, театровед, литературовед, историк и теоретик балетного искусства, лингвист, свободно владевший двумя десятками языков, человек широко эрудированный в сфере искусств изобразительных, в области общественных наук, истории, философии, эстетики, великолепный оратор и публицист, блистательный полемист и собеседник, Соллертинский обладал познаниями поистине энциклопедическими. Но эти обширные познания, непрестанно умножаемые его феноменальной памятью и поразительной трудоспособностью, не обременяли его, не подавляли его собственной творческой инициативы... Наоборот! От этого только обострялась его мысль — быстрая, оригинальная, смелая. Дробь и мелочь биографических изысканий не занимали его. Соллертинского привлекали широкие и принципиальные вопросы музыкальной истории и эстетики, изучение взаимосвязи искусств, проблемы симфонизма, проблемы музыкального театра и музыкальной драматургии, Шекспир, воплощение Шекспира в музыке. Его интересовали Бетховен и Глинка, Берлиоз и Стендаль, Метастазио и Достоевский, Верди и Мусоргский, Чайковский и Малер, Бизе и Танеев, Россини и Шостакович, становление музыкального реализма, этическое содержание музыки, теория оперного либретто. Симфония. Опера. Балет. Трагедия. Комедия. Эпос. Все это связывалось в его выступлениях и статьях с насущными задачами и перспективами развития советской музыки. Он проявлял страстную за-

интересованность в судьбах советского музыкального искусства и был подлинным — и потому взыскательным — другом советских музыкантов.

Разносторонность интересов и универсальность знаний сочетались у Соллертинского с высоким профессионализмом. Все — в каждой области — изучалось по первоисточникам. Критически пересматривались традиционные точки зрения. В любом вопросе Соллертинский стремился дойти до сути, до глуби и до начала. Если к этому прибавить, что талант исследователя сочетался у него с литературным талантом и огромным общественным темпераментом, что Соллертинскому в высшей степени было присуще чувство современности, что он был великолепным организатором, прирожденным педагогом, увлекательным и авторитетным, вдохновенным и щедрым консультантом и при этом свободно владел пером публициста,— можно будет хотя бы отчасти объяснить размах и результаты его деятельности, оборвавшейся так неожиданно на сорок втором году жизни в Новосибирске, во время войны.

До 1941 года Соллертинский, за исключением короткого периода, жил в Ленинграде, в Ленинграде получил образование и в продолжение двух десятилетий вел научную и педагогическую работу в Институте истории искусств, в Педагогическом институте, в Ленинградской консерватории, в хореографическом и театральном училищах. Читал историю театра, историю драмы, балета, историю музыки, историю театральной критики, эстетику, психологию. Заведовал репертуарной частью Театра оперы и балета имени С. М. Кирова, много энергии отдавал Ленинградскому отделению Союза советских композиторов, в коем состоял председателем музыковедческой секции, консультировал отдел музыкального радиовещания, заведовал сектором музыкального театра в Инсти-

туте истории и теории музыки, систематически выступал на страницах газет и журналов, сотрудничал в энциклопедиях, но главное — в продолжение пятнадцати лет работал в Ленинградской филармонии, последовательно занимая должности лектора, заведующего репертуарной частью, консультанта, главного редактора и, наконец, художественного руководителя. Впрочем, лектором филармонии он оставался до конца жизни. В этом качестве лучше всего знали и очень уважали его те, кого принято называть «публикой» и «аудиторией».

...Музыканты оркестра занимают места. Между пюпитрами торопливо пробирается к дирижерскому пульту высокий молодой человек, не очень молодой с виду. Голова слегка откинута назад и словно втянута в плечи, движения несколько угловаты. Поднявшись на дирижерскую подставку, он обращается к залу — лицо без красок, с крупными чертами, пухлые губы, маленькие глаза. Но в них все дело, в серо-зеленых, глубоких, пронзительно умных глазах, полных огня и мысли, в их быстром и чрезвычайно влиятельном взгляде.

Голос ломкий, эмоциональная речь тороплива, ускоренна. Но великолепная, утрированно четкая дикция позволяет слышать в огромном концертном зале каждое слово. Ничего, казалось бы, от обычного представления об ораторе — об ораторском жесте, ораторском голосе. А между тем какой блеск, какой талант, свобода импровизации, какой ум и покоряющее действие слова! Отточенные и емкие грамматические периоды вмещают образную, ассоциативно богатую мысль. Логика в построении доказательства, образа, ясность и, я бы сказал, артистизм мышления; факты, примеры, цитаты, остроумные сопоставления убеждают самого требовательного профессионала и в то же время понятны неподготовленному слушателю.

Соллертинский говорит о новой симфонии. Об эволюции музыканта. Об идейно-художественной борьбе. О принципах симфонической драматургии...

Многие из этих публичных выступлений,— а Соллертинский прочел не менее тысячи лекций и вступительных слов к концертам,— послужили ему потом материалом для очерков и статей, которые появились в периодической печати или в виде отдельных брошюр и небольших монографий. Некоторые выступления сохранились среди стенограмм. Многое так и осталось незаписанным и — увы! — утрачено навсегда...

Список опубликованных работ И. И. Соллертинского содержит около трехсот названий. Девятнадцать работ составили книгу «Музыкально-исторические этюды». В нее вошли статьи о творчестве Глюка, Моцарта и Бетховена, Берлиоза, Мейербера и Вагнера, Верди, Бизе и Оффенбаха, Брамса, Брукнера и Малера. Мы находим здесь этюды о Стендале и Ромене Роллане, об их роли в развитии музыкальной мысли, об эстетике романтизма, о комической опере, о типах симфонической драматургии.

В одних статьях идет речь о творческом пути композитора, о его месте в общей эволюции музыкального искусства (Глюк, Берлиоз, Мейербер, Верди, Оффенбах, Малер). В других — об одном цикле («Кольцо нибелунгов»), об одном произведении («Волшебная флейта», «Фиделио», «Моряк-скиталец», «Кармен», Седьмая симфония Брукнера). В третьих решаются общие — исторические и эстетические — вопросы.

Начнем с того, что, говоря о музыке, Соллертинский вызывает в памяти самую музыку. И оттого книга так убедительна и доступна. Достигнуто это не скрупулезным воспроизведением подробностей, а умением отметить только самые значительные особенности, важные для понимания целого, передать характер музыки, ее

идейное и эмоциональное содержание, особенности ее движения и художественной конструкции. «Симфония возникает из абсолютного покоя и тишины,— пишет он о Первой симфонии Малера,— шестьдесят два такта вступления на органном пункте *ля* (флажолеты у всей струнной группы пианиссимо). Время от времени тишина нарушается таинственными ходами по квартам и отдаленными, приглушенными фанфарами (кларнеты, затем засурдиненные трубы). Наконец, из квартового хода рождается тема (излагаемая сначала виолончелями), и симфония переходит в маршеобразное движение пасторального характера, под конец части превращающееся в экстатический дифирамб природе».

Это не отдельная удача в книге, не случайная попытка дать симфонии точную и краткую характеристику. Это — метод исследователя.

«Он словно опьянен оркестровыми возможностями,— пишет Соллертинский об одном из шедевров Берлиоза — пятой части «Фантастической симфонии», «Ночь на шабаше ведьм».— Щедрыми пригоршнями он сыплет инструментальные находки одну за другой. Тут и высокие тремоло скрипок, и шуршащие, стрекочущие скрипки col legno, словно имитирующие пляску скелетов, и пронзительный писк кларнета in Es, излагающего окарикатуренный, «опошленный» лейтмотив... и колокола, и неистовствующая медь. Дерзкая пародия на католическую обедню и фуга дают место новым оркестровым эффектам. Замысел этой части, бесспорно, возник под влиянием «Вальпургиевой ночи» из Гёте, и самое введение пародии на лейтмотив как бы соответствует появлению призрака Гретхен на шабаше в Брокене».

Откроем наугад еще одну страницу: «Poco allegretto — Третьей симфонии Брамса...» Читаем: «Оно построено на простой — и в то же время утонченной из-за

смены и чередования ямбических и хореических ритмов — романсной теме...»

Это только первая фраза, а между тем она заключает в себе такие точные признаки, что нотный пример уже не обязателен: смена и чередование ямба и хорея с обозначением темпа и упоминание о «романсности» — этого достаточно для того, чтобы представить отличительные свойства этой музыки, ее *образ.*

Три симфонии — три абсолютно различных характеристики. В каждой с поразительным лаконизмом рассмотрены стиль и достоинства конкретного музыкального текста. С протокольно-бесстрастными описательными исследованиями, авторы которых приходят к результатам, «звуки умертвив», работы Соллертинского имеют столь же мало общего, как живое лицо с перечнем паспортных примет. Ни на один миг музыка у него не перестает быть прекрасной и живой.

Соллертинский рассказывает о ней, широко оперируя фактами смежных искусств, устанавливая в ней проявление общих закономерностей искусства, убедительно сопоставляя ее с произведениями литературы, театра, живописи. «Фантастическая симфония» Берлиоза примерно соответствует, по его словам, месту «Эрнани» Гюго в истории французской литературы и театра. Он напоминает программные декларации романтизма, называет симфонию «первым в истории музыкальным романом с изощренным психологическим анализом в духе Мюссе или даже Стендаля», сближает ее финал с трагической развязкой «Страданий молодого Вертера» Гёте, заставляет читателя ассоциировать эту музыку с широким кругом явлений романтического искусства.

«Берлиоз,— пишет Соллертинский,— первый сблизил музыку с литературой, живописью, философией... «Ромео и Джульетта», «Гарольд в Италии», «Осуждение Фа-

уста» — это гениальный перевод Шекспира, Байрона и Гёте на язык инструментальной музыки».

Вагнеровского «Моряка-скитальца» он называет «одним из вариантов молодого человека XIX столетия». И незнакомца в черном плаще, с незапамятных времен носящегося по бурному океану под кроваво-красными парусами, окружает целая плеяда байронических героев, одержимых мировой скорбью.

«Дон Кихота» Рихарда Штрауса Соллертинский сравнивает с беллетристическим романом, симфонии Малера — с философской лирикой. И весьма убедительно: Штраус воплощает перипетии романа Сервантеса, двигается вдоль литературного сюжета, отталкивается от литературного образа; в симфониях Малера действие развертывается «на основе симфонической логики». Столь же блестящи в книге сопоставления с живописью и даже кино, когда проводятся параллели, скажем, между Первой симфонией Малера и «Каприччос» Гойи, или полотнами Питера Брейгеля, или когда малеровскую передачу лирической темы через гротеск Соллертинский сближает с трагической иронией Чаплина.

В свободной манере, в форме почти художественной, почти с мемуарной достоверностью Соллертинский воссоздает творческий портрет композитора, его характеристику, иногда вплоть до изображения внешнего облика, круг его образов и идей. Вот, скажем, манера, в которой Соллертинский посвящает читателя в замыслы Берлиоза:

«Шекспир, Гёте, Байрон, уличные битвы, оргии бандитов, философские монологи одинокого мыслителя, перипетии светского любовного романа, бури и грозы, буйное веселье карнавальной толпы, представления балаганных комедиантов, похороны героев революции, полные пафоса надгробные речи — все это Берлиоз стремится перевести на язык музыки...»

Изображение внутреннего мира художника связывается с широким изображением социально-политической атмосферы эпохи, обладающим чаще всего высокими художественными достоинствами — независимо от того, идет ли речь об «Армиде» Глюка, о поэтико-драматических концепциях Вагнера или о «Прекрасной Елене» Оффенбаха. К слову сказать, статью «Жак Оффенбах» следует отнести к числу лучших созданий Соллертинского. Она могла бы служить образцом органического сплава, в котором оперетты Оффенбаха, нравы Второй империи, судьбы театра «Буфф», премьеры, поражения, слава, Парижская выставка, седанская катастрофа, банкротство, «злая ирония, ядовитая улыбка, аристофановская пародия» Оффенбаха, как пишет Соллертинский,— его «разрушающий скептицизм», историческая оценка его дела составляют одно стремительное искрометное повествование, полное остроумных и глубоких суждений.

О чем бы ни говорил Соллертинский — о Мейербере и художественной жизни Парижа 1827 года или о полемике, развернувшейся в 1774 году на страницах «Французского Меркурия» между Глюком и либреттистом «Орфея» Раньери де Кальцабиджи на тему о том, кому из них принадлежала инициатива оперной реформы, вошедшей в историю под именем Глюка,— исторические события под пером Соллертинского то и дело вызывают в памяти восклицание Пушкина по поводу последних томов «Истории государства Российского» Карамзина: «Это животрепещуще, как вчерашняя газета!»

Дать описание всех исследовательских и литературных приемов Соллертинского — дело невозможное. Каждый творческий комментарий, каждая характеристика написаны в манере, соответствующей духу самой музыки. Ошеломляющее действие ариеток и ураганных канканов Оффенбаха на общество Второй империи передается в яз-

вительно-ироническом стиле фельетонов Гейне. Величественный покой Седьмой симфонии Брукнера передан в «медленных» словах с торжественной инструментовкой: «НачиНаЕтся мЕдлЕННОЕ вОлНООбразНОЕ приращЕНие звучНОсти...»

О языке и стиле Соллертинского можно было бы написать специальную статью. Тут хочется обратить внимание хотя бы на несколько приемов, которые определяют великолепные качества его литературного мастерства.

Отмечая роль сквозных мотивов в «Кармен», Соллертинский прежде всего, естественно, обращает внимание на знаменитый роковой мотив из пяти нот с увеличенной секундой, который впервые появляется у виолончелей в конце увертюры и возникает затем во всех решающих моментах действия, вплоть до сцены убийства, «когда он прорывается с трагическим торжеством на мощном фортиссимо всего оркестра».

Вчитайтесь! Вспомните последние такты «Кармен»! Это сказано с волнующей точностью, какой обладает только истинная поэзия!

Другой пример: мотив тореадора, «звучащий и в увертюре, и в куплетах в таверне Лилас Пастья, и *в зловеще настороженной тишине* финала III акта, и *в триумфальном марше* последнего действия...» «Зловеще настороженная тишина» и «триумфальный марш» звучат как антитезы — не только в музыке Бизе, но и в книге Соллертинского. И понятно, что это не внешние атрибуты литературного стиля, а очень точно услышанные и при помощи выразительных эпитетов очень точно переданные особенности музыкальной драматургии Бизе: благодаря эпитетам мы «слышим» мотив в разных качествах. Достоинства научного исследования и умелое применение средств поэтической речи сообщают статьям Соллертинского высокую точность и убедительность.

Краткость определений Соллертинского и отточенность языка часто приближают их к афоризмам: «В «Фальстафе» Верди становится «смеющимся мудрецом»; «История в операх Мейербера — это апофеоз декоратора, портного, бутафора, машиниста, пиротехника...»

Не ограничиваясь собственными формулами, Соллертинский цитирует блистательные оценки Маркса, суждения Гегеля, Гёте, Бетховена, афоризмы Гейне и Берлиоза, статьи Жюля Жанена и Шумана, строфы Пушкина и Шекспира, тирады из романов Гюго и «благонамеренные речи» щедринских «ташкентцев», мемуары Жана Жоржа Новерра, письма Чайковского, мелодии испанских песен из сборника Себастьяна Ирадьера... Но разве это цитаты в том обыденном смысле, в котором мы привыкли понимать это слово? Соллертинский цитирует с наслаждением, призывая авторов в свидетели, пересыпая и расцвечивая речь их меткими выражениями, он дополняет их, продолжает их мысль, соглашается или спорит с ними. В тексте статей Соллертинского это стартовые площадки, это фразы-ракеты, спутники его мысли...

Могут возразить, что анализ музыкальной ткани, и рассмотрение фактов музыки в ряду других явлений искусства, и способность передать атмосферу эпохи составляет привилегию не Ивана Ивановича Соллертинского, а советского музыковедения в целом. Это будет справедливо, но только отчасти.

Как ни велика способность Соллертинского «рассказать» музыку, дело все же не в удачах, которыми упиваешься чуть ли не на каждой странице, а в замечательном умении раскрыть концепцию автора, проследить возникновение музыкальной идеи и логику ее образного воплощения, передать эмоциональное содержание музыки, обнаружить творческие традиции и связи, сочетая подход музыковедческий с социально-историческим и куль-

турным; кроме познавательного результата дать представление об эстетических особенностях произведения.

Главное достоинство Соллертинского в том, что он дает явлению целостную оценку. И потому так значительны его выводы. Многие из них, надо думать, будут иметь непреходящее значение и останутся образцами тонких, точных и непреложных суждений о музыке. Приведем хотя бы одно обобщающее суждение — о Брамсе:

«Брамс с поразительной проницательностью и дальновидностью понимал, что от листо — вагнеровских эротических томлений и экстазов, от шопенгауэровского, буддийского или неокатолического пессимизма, от тристановских гармоний, от мистических озарений, мечтаний о сверхчеловеке — прямой путь ведет к модернизму и декадентству, к распаду классической европейской художественной культуры...

Спор шел ни больше, ни меньше как о дальнейших судьбах европейской музыкальной культуры в целом: удержится ли она в лучших классико-романтических традициях, связанных с великим музыкальным прошлым, или неудержимо покатится по декадентскому наклону — ко всяческим «измам», к разрушению классических жанров, структур и связей, их нигилистическому отрицанию, к формальному гениальничанию, истерии и внутренней безыдейности — ко всему тому, что будет характеризовать этически опустошенное искусство загнивающего капитализма... Задержать распад европейской музыкальной культуры, ориентировать ее на великие классические эпохи прошлого, охватить ее железным обручем строгой классической формы, бороться с рыхлостью, расплывчатостью, дряблостью неоромантических эпигонов — такова была великая историческая задача Брамса. Поверхностным критикам эта задача казалась рожденной в голове упрямого консерватора и арха-

иста; по существу она была во всяком случае не менее дерзновенно-смелой, нежели вулканический замысел «музыки будущего».

Какой блеск и какой не утрачивающий своего значения смысл, хотя сказано это более четырех десятилетий назад! Нет, пожалуй, сейчас эти слова кажутся даже более современными, чем в 30-е годы!

Стремясь к тематической стройности сборника, редактор-составитель М. Друскин включил в него очерки и статьи только о западноевропейских композиторах. И почти все о тех, чью музыку Соллертинский пропагандировал с особой настойчивостью и жаром, добиваясь исполнения забытых или неигранных произведений и обновления сложившихся репутаций. Правда, может возникнуть вопрос: «Брукнер, Малер... это еще более или менее понятно, но Моцарт, Верди, Бетховен, Глюк, Берлиоз?.. Разве они нуждаются или нуждались в такой активной защите и пропаганде?» Сейчас такой вопрос будет, в общем, законным.

Нуждались! И оперы Глюка, и «Волшебная флейта», и «Фиделио», и Брамс, и Брукнер, и Малер, и Берлиоз! В начале 30-х годов советские слушатели знали Берлиоза главным образом как автора «Фантастической симфонии» и отрывков из «Осуждения Фауста». И если с тех пор были исполнены все крупные симфонические сочинения Берлиоза — «Гарольд в Италии», «Ромео и Джульетта», «Траурно-триумфальная симфония», «Осуждение Фауста», «Лелио», «Реквием»,— то выступления Соллертинского сыграли в этом немаловажную роль.

Расширение репертуара вердиевских опер — постановки «Луизы Миллер», «Дон Карлоса», «Сицилийской вечерни», «Фальстафа», концертные исполнения «Силы судьбы», нынешняя популярность «Реквиема» Верди — в большой мере результат инициативы и настойчивости

Соллертинского. Много способствовал он утверждению Брамса. Что же касается исполнений Брукнера и особенно Малера, тут роль Соллертинского переоценить нельзя.

Опера Бетховена вошла в репертуар Большого театра, не так давно в Ленинграде состоялась премьера вагнеровского «Моряка-скитальца» — Соллертинский мечтал об этом еще в 30-х годах. «Проданная невеста» была впервые поставлена в Ленинграде по его совету еще в 1937 году и с тех пор стала широко популярной. Можно продолжить этот перечень. Но и без того ясно, что книгу Соллертинского составляют не обычные исследования по истории музыки, а боевые статьи.

Важное место в сборнике занимают теоретические работы — «Исторические типы симфонической драматургии», «Заметки о комической опере», «Романтизм, его общая и музыкальная эстетика». Если применить слова Соллертинского, сказанные им по поводу симфоний Брамса, эти статьи «охватывают железным обручем» обобщений все содержание сборника и придают ему тематическое единство. Нет, слово «единство», пожалуй, не совсем правильно.

Сквозь книгу проходят две основные темы, определяющие направление научных интересов Соллертинского. Это — проблемы музыкального театра и проблемы симфонизма. К исследованиям об «Армиде», «Орфее», «Волшебной флейте», «Фиделио», «Моряке-скитальце», «Кольце нибелунгов», об оперном творчестве Верди, о «Кармен», об «Аристофане Второй империи» Оффенбахе примыкает статья о комической опере. Изыскания о симфонизме Берлиоза, Брамса, Брукнера, Малера завершаются работой о типах симфонической драматургии. Положения статьи об эстетике романтизма подтверждаются конкретным анализом музыки Мейербера, Берлиоза, Вагнера и Брукнера. В этой связи пять последних статей образуют

самостоятельный «романтический» цикл и определяют третью тему сборника.

Статья «Исторические типы симфонической драматургии» направлена против «бетховеноцентристской» концепции буржуазных музыковедов, согласно которой симфонизм Бетховена — та ось, «вокруг которой могут быть расположены все прочие симфонические проблемы»,— пишет И. И. Соллертинский. Он, в свою очередь, утверждает, что при всех своих исключительных возможностях бетховенский симфонизм «не единственный, а лишь один из возможных типов симфонической драматургии». Этому типу — Соллертинский называет его «шекспиризирующим», ибо он исходит из «диалогического принципа», из принципа множественности противоборствующих идей и воль,— в статье противопоставляются иные типы симфонизма. Прежде всего — симфонизм «лирический» или «монологический», истоки которого прослеживаются им уже в субъективных симфониях Моцарта и который превращается в «ряд страстных личных высказываний, в страницу из дневника, в пламенную, порой мучительную, исповедь» в произведениях романтиков.

Особо рассматривается в этой статье симфонизм Чайковского и Малера. По мнению Соллертинского, в поисках больших философских обобщений они тяготели к симфонизму бетховенского типа, но в их симфонизме «героическое начало изображения борьбы отступало перед патетическим, то есть субъективным, переживанием героического».

В заключение Соллертинский выдвигает важнейшую проблему — симфонизма эпического, для которого, по его словам, характерна лирика «не отдельной творческой личности, а лирика целого народа». На Западе, если не считать попыток Вагнера создать симфонический эпос, единственным образцом такого симфонизма Соллертин-

скому представляется гениальный «Реквием» Берлиоза. Полное же осуществление получил этот принцип только в русской музыке. Соллертинский доказывает, что Глинка в «Сусанине» вышел на путь бетховенского симфонизма и на путь симфонизма эпического. Упоминая связанные с «Русланом» оперу «Князь Игорь» и «Богатырскую симфонию» Бородина, сказочно-эпические произведения Римского-Корсакова, Соллертинский называет «величайшим эпическим произведением «Сказание о граде Китеже и деве Февронии». «Русская музыкальная культура,— пишет он в заключении,— не только творчески освоила и развила на новой национальной основе все существующие типы европейского симфонизма... но и создала в целом неведомый Западу тип эпической симфонии».

Невозможно исчислить в рецензии все богатство этой небольшой по размерам статьи, мысли, ею возбуждаемые, все частные замечания и реплики «a parte», вроде соображения о том, что программная музыка романтиков через поэтический изобразительно-предметный живописный образ сохраняла внутреннюю связь симфонического монолога с действительностью, с объективной реальностью внешнего мира.

Принципиальный смысл заключает в себе и другая статья — о комической опере. Соллертинский доказывает, что и в XVIII и в XIX веках она часто оказывалась жизнеспособнее «серьезных жанров», и подтверждает это множеством убедительнейших примеров, начиная со «Служанки-госпожи» Перголезе, пережившей гениальные по музыке оперы Люлли, Рамо, Генделя... В статье прослеживается история комической оперы — музыкально-комедийные шедевры Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини, «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Проданная невеста» Сметаны, «Мейстерзингеры» Вагнера, вердиевский «Фальстаф», русские комические оперы; напоминает

автор и о комических персонажах в «серьезных» операх, называя в этой связи и Фарлафа, и Скулу с Ерошкой, и Варлаама.

Причины жизнеспособности комической оперы заключались в ее демократизме, она выводила на сцену «не полубогов в кирасах», а живых современников из народа — крестьян, ремесленников, буржуа, аптекарей, солдат и чиновников, строилась на живых музыкальных интонациях, восходящих к крестьянской песне и городскому фольклору. Именно этим объясняется та важная роль, которую комическая опера сыграла в борьбе за музыкально-сценический реализм.

Трудно назвать другого исследователя, который мог бы так просто, так содержательно и широко раскрыть природу романтизма с его стремлением к синтезу искусств, объяснить природу программной музыки, исторические причины, породившие раздвоенность между действительностью и мечтой, связать в единую стройную систему известные читателю факты романтического искусства. То, что Соллертинский не сам открыл это, а переосмыслил обширную литературу предмета, не умаляет достоинства его работы. Жаль только — здесь следует согласиться с редактором,— что тезис автора о прогрессивном романтизме и романтизме реакционном не получил подтверждения в реальных фактах романтической музыки.

Трудно яснее продемонстрировать, как отразилась в музыкально-драматургической концепции «Кольца нибелунгов» идейная эволюция Вагнера, совершившего за двадцативосьмилетний период создания тетралогии сложный идейный путь от философского материализма Фейербаха к реакционной идеалистической проповеди Шопенгауэра.

Вы не встретите в книге полемики с буржуазными

музыковедами и критиками по частным вопросам. Полемична вся книга. Пафос ее — коренной пересмотр оценок и репутаций, переосмысление традиций, борьба за новое, на основе марксистско-ленинского мировоззрения, понимание великих творений, полных героико-философского и морально-этического пафоса, пересмотр оперного и симфонического богатства от симфоний Гайдна и Моцарта до Десятой симфонии Малера, от «Артаксеркса» Глюка до «Фальстафа» Верди, пересмотр, исходящий из глубокого убеждения, что современная буржуазная Европа, которая живет «урбанистическими ритмами, джазом, механизированной эмоциональной музыкой, живет всевозможными архаизмами, стилизациями, экзотическими новинками и изысканностью импрессионистических гармоний», не может распоряжаться классическим наследством, не может осмыслить его и продолжить его традиции, что наследниками великих традиций и великого наследства — и русской и европейской музыки — являемся мы.

В этой книге нет статей о советской музыке, но мысль о ней проходит через всю книгу. Здесь каждая страница писана человеком, размышляющим о задачах и об ответственности, которая легла на советских музыкантов и на советское музыкальное искусство, ибо оно «принимает на себя симфоническое представительство во всемирно-историческом масштабе» и ему нужны все жанры — «не только советский «Фиделио», но и советский «Севильский цирюльник», необходим опыт всей мировой культуры.

Пересказать книгу Соллертинского невозможно, я пытался передать хотя бы ее характер.

Пробегая мыслью прочитанное, хочется отметить великолепную работу о Глюке. Соллертинский трактует его как предшественника музыкантов Французской буржуазной революции, обнаруживает развитие его принципов в

музыке Бетховена и Берлиоза, опровергает легенду о несценичности его опер. Что же касается Берлиоза, то статья о нем принадлежит к числу самых известных и самых блестящих работ Соллертинского.

Большое значение придается в книге музыкальному воплощению морально-этических и философских проблем. В «Волшебной флейте» — это идея всеобщего братства на основе разума, в сочетании с утопической верой просветителей XVIII века «в безболезненное переустройство мира». Это воплощенный Бетховеном в его единственной опере пафос освободительной борьбы, вдохновленный руссоистской верой в доброту человека, историческими лозунгами Декларации прав человека и гражданина, «непреклонной моралью кантовского категорического императива». Это глубокое убеждение Берлиоза в «философском достоинстве» симфонии. Это и трагедия Малера, одержимого воплощением идеи всеобщего братства в эпоху империалистических войн. Хороши сопоставления Бетховен — Шекспир и Моцарт — Шекспир: в последних операх Моцарта — и в «Свадьбе Фигаро», и в «Дон-Жуане», и в «Волшебной флейте» — Моцарт, по наблюдению Соллертинского, владеет шекспировским искусством многоплановой психологической характеристики. Очень верно и тонко. И вообще страницы, посвященные осуществлению шекспировских принципов в музыке, и прежде всего статья «Шекспир и мировая музыка», великолепны. Интересно брошенное на ходу замечание, что комическая струя в русской опере идет от Гоголя, тогда как «серьезная» русская опера ориентируется на Пушкина.

Но если что-то покажется в этой книге уже знакомым, пусть не подумает читатель, что Соллертинский пересказывает старые истины. Пусть лучше думает, что знает это давно... благодаря Соллертинскому. Книга вышла много

лет спустя после смерти автора. Мысли, в ней заключенные, печатались на обороте программ, в «путеводителях по концертам», брошюрах, начиная с 1932 года. Устно были заявлены еще раньше. А лекции, доклады, дискуссии!.. Мысли, темы, сравнения!.. Многое из того, что он говорил и писал, давно уже стало своеобразным фольклором. Но удивительно — это свойство мысли талантливой! — даже ставшая общим достоянием, она не становится «общим местом»!

Д. Д. Шостакович написал очень хорошее предисловие. Значение этих страниц не ограничивается тем, что они представляют собою рекомендацию одного из замечательнейших музыкантов столетия. В известной степени это и частица воспоминаний о друге и человеке, который уже на первых концертах ясно представлял себе истинные масштабы гениального дарования Шостаковича.

Это книга замечательного писателя, и мыслей в ней столько, что хватило бы десятка на два монографий. Но нет среди них ни одной, которая не прошла бы сквозь сердце Ивана Ивановича, не выражала бы его глубочайших убеждений, не имела бы для него принципиального смысла. Соллертинский сказал как-то: «Наши критики бесстрастно говорят о страстности в искусстве». Если он даже и преувеличил, то, закрыв книгу, вы согласитесь, что судить о страстном отношении к искусству он имел полное право.

В любимых своих композиторах Соллертинский ценил сочетание глубокой творческой мысли и вдохновенного мастерства с величайшей доступностью музыкальной речи. Эти слова можно отнести к нему самому.

Пройдут годы и еще годы. А Иван Иванович Соллертинский останется жить в сознании уже других поколений как очень значительное явление советской культуры 20—40-х годов нашего века.

ЧТО ХРАНИЛОСЬ НА УЛИЦЕ ГРАФТИО?



днажды, когда я выступал в Ленинграде в Большом филармоническом зале с вечером своих устных рассказов, директор зала Григорий Юрьевич Берлович сказал мне в антракте, что меня хотела бы видеть после концерта одна из его знакомых и он просит разрешения привести ее ко мне за кулисы.

И вот в «голубую гостиную» вошла маленькая, голубоглазая, очень живая и обаятельная старушка и с увлечением стала рассказывать мне, что она и муж ее, до революции бывший директором петроградского банка, состояли в большой дружбе с Федором Ивановичем Шаляпиным и сейчас она решила со мной посоветоваться

относительно шаляпинских документов и писем, которые остались в его прежней квартире. Ее предложение — поехать нам вместе туда, где он жил — на Петроградскую сторону, Пермская, ныне улица Графтио, дом 2а, квартира три, во втором этаже. Там после отъезда Шаляпина за границу поселился Исай Григорьевич Дворищин — так называемый «шаляпинский канцлер», актер и режиссер Мариинского театра, друг Шаляпина, бесконечно преданный ему человек. Алексей Максимович Горький, знавший Дворищина на протяжении тридцати лет, относился к нему с большим уважением и считал, что Дворищин достиг бы большего, как артист, если бы его личные способности не затемнялись блеском шаляпинского таланта, которому он так бескорыстно служил. И надо сказать, что Шаляпин очень считался с Дворищиным как с режиссером и верил в его актерское чутье.

Исай Григорьевич умер в блокаду, в 1942 году. После него в этой квартире остались жена и дочь. Ныне их тоже нету. Но в одной из комнат продолжает жить зять Дворищина, инженер — Алексей Федорович Синицын, который, желая сохранить все, что осталось после Шаляпина, обратился за советом к ней — Анне Михайловне Пастер. Она же, в свою очередь, решила, что к этому делу надо привлечь меня. И попросила Г. Ю. Берловича нас познакомить.

Так я попал в шаляпинскую квартиру.

Алексей Федорович Синицын оказался очень милым, гостеприимным и с юмором. Он ждет моего совета, просит составить опись и оценить каждую вещь, что непросто: реликвий несметное множество. Огромная комната.

На камине стоит бюст Пушкина работы скульптора Гальберга, принадлежавший Шаляпину. На столике у окна — янтарный чубук. Подарки от петроградских рабочих с надписями. Ваза Шаляпина. Лампа Шаляпина.

Шахматы из слоновой кости, в которые он играл. Виктрола, на которой он прослушивал пластинки. И самые пластинки с шаляпинскими пометами. Скульптурный портрет жены — работа Шаляпина. Гипсовый слепок с руки самого Шаляпина. Фарфоровые фигурки. Часы на камине. «Голова монахини» Нестерова с дарственной надписью автора. Полотна Кустодиева, Б. Григорьева, Бродского. Кольчуга Ивана Грозного. Латы и шлем Дон-Кихота. Фотографические портреты Шаляпина с ласковыми обращениями к Исаю Дворищину: «Эх, Исайка, побольше б таких артистов, как мы с тобой!», «Милому Исаю от любящего его крепко...», «Будь здоров, мой Исай!..»

Это еще не все! Вот большая фотография — Шаляпин вместе с Римским-Корсаковым, Кюи, Глазуновым, Стасовым, Савиной... Вот он вместе с Репиным: Шаляпин и Репин в «Пенатах» разгребают лопатами снег. Среди друзей Репина, на коленях у Шаляпина мопс... С Репиным катаются на санках. С Репиным и с гостями его на прогулке... С Куприным... На репетиции «Дон-Кихота»... После окончания «Русалки» на сцене Народного дома вместе с участниками спектакля... Среди ветеранов сцены... На фронте... Среди раненых в госпитале, оборудованном на его средства. В ресторане. За картами. Среди ученых филологов. Верхом. В ролях: Иван Грозный, Борис, Еремка, Мефистофель, Сусанин, Досифей, Мельник. Дон Базилио... Шаляпин — Варлаам с Дворищиным — Мисаилом... Альбомы, полные любительских фотографий — Шаляпин в разнообразных видах. Шаляпин в Казани — целая серия любительских снимков: Шаляпин среди казанских мастеровых, памятные места. Карикатуры на Ф. И. Шаляпина. Репродукции из журналов. Открытки. Визитные карточки. Газетные вырезки. Программы. Афиши. Контракты, в том числе — с Дяги-

левым. Переписка с антрепренерами. Портреты детей, жены — Марии Валентиновны Петцольд. Письма к Шаляпину: Репин — «Обожаемый Федор Иванович!» Письмо деловое, 1920 года. Стасов — письмо 1900 года из Петербурга, адресованное троим: Шаляпину, Корещенко, Кашкину; Стасов приедет в Москву:

«1. Чтобы повидаться еще раз с Львом Толстым.

2. Чтоб послушать что можно Римского-Корсакова и Кюи, чего здесь не услышишь;

3. Чтоб взять, схватить и обнять и поцеловать вас, всех троих моих дорогих...»

Поленов — письмо 1897 года. Слышал Шаляпина в «Фаусте»» и описывает свое впечатление. Наряду с восторгом — советы.

Римский-Корсаков пишет об оркестровке «Пророка».

Горький?.. Да, Горький! Среди шаляпинских бумаг обнаружились четыре письма Алексея Максимовича и телеграмма с острова Капри — русский текст латинскими буквами: «Огромной радостион ожидаем тебиа. Алексей». В одном из писем Горький просит Шаляпина пособить урезонить антрепренера Аксарина относительно помещения. И уговорить принять участие в концерте Рахманинова. Сам Шаляпин, как можно понять из контекста письма, принимает участие в этом концерте. Дата: «23.1. 16. Кронверкский, 23».

Леонид Андреев ласково просит Шаляпина приехать к нему отдохнуть — в Териоки. Куприн (1919) передает приглашение спеть в Гатчине «Русалку» или другую оперу. Кустодиев просит жену Шаляпина разрешить сфотографировать писанный им же — Кустодиевым — великолепный портрет Федора Ивановича. Анна Павлова поздравляет Шаляпина (1921) с успехом его заграничных гастролей. Н. К. Метнер (1919) пересылает ноты своего романса на слова Пушкина «Мечтателю».

К. И. Чуковский (1919) просит Шаляпина завершить начатое — диктовку воспоминаний о Горьком. А. В. Луначарский (1921) советует подписать контракт с американской кинофирмой «Несравненная Анна Павлова». Л. Б. Красин приглашает певца на обед. Демьян Бедный (1919) восхищается «водопадом» — Шаляпиным и приглашает его к себе в гости. Пишут Шаляпину Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский, поздравляя его с юбилеем (1919):

«За то, что мечты наши черпали веру и силу в ваших художественных достижениях;

за то, что в наших работах мы часто пользовались уроками, продиктованными вашим гением;

за то, что вы так высоко держите знамя сценического искусства — нашего искусства,— говорится в этом письме.— Московский Художественный театр в полном своем составе, со старыми и малыми, низко вам кланяется».

Пишут Шаляпину его первый учитель пения — Усатов, директор императорских театров Теляковский. Пишет балерина Бронислава Нижинская. Пишут почитатели — молодые и старые. Пишут целые коллективы:

«Великий Гений Мира — сын Российской Трудовой Семьи Федор Иванович! Прими от Имени Красного Революционного Кронштадта, товарищей моряков, солдат, рабочих и работниц Сердечное Российское спасибо за твой Великий дар твоего труда на святое дело Просвещения Молодой Российской Демократии и искреннее пожелание здравствовать Тебе и твоему семейству на многие, многие, многие лета...»

Моряки напоминают ему о его заслугах перед рабочим классом,— он воспевал народ, вместе с ним прошел его трудный путь. «Да здравствует Царство Социализма,— заканчивается это письмо.— Декабря 17 дня 1917 года».

Среди всех этих бумаг попадаются рисунки Шаляпина — замечательные по выразительности. Автошаржи. Автопортреты в образах Дон-Кихота, Ивана Грозного, Мефистофеля. «Пушкин по-футуристически». Портрет жены Исая Дворищина. Баса Мозжухина...

Сохранились автографы самого Федора Ивановича — поздравления «прекрасному театру ГАБИМА» и «Самому нежному другу моей души» — оркестру Мариинского театра.

Пачка писем Шаляпина к детям,— многие представляют собою рассказы в картинках: тут и фантастические чудовища, и гостиница, из которой он посылает письмо, и сам адресат, и сам автор.

Но интереснее всего письма его к И. Г. Дворищину. Писанные в первые годы после отъезда из Советской России и ясно передающие тогдашние настроения Шаляпина.

«Попал на старости лет на каторжные работы,— жалуется он в письме из Америки, помеченном 2 февраля 1924 года.— ...Устал, брат, как собака!» И, опровергая слухи, распущенные про него желтой прессой, объясняет их обилием клеветников и завистников, «которые от злости не знают что и делать». «Как?.. Большевик?.. В Америке?.. Во Франции (я в июне буду петь в Гранд Опере в Париже)... И везде пускают?.. Да что же это? И деньги платят? И опять он, каналья, пьет шампанское? А?.. А мы?

— Вот то-то и есть — Вы! «Мы»! У вас копыта не вычищены и хвост паршивый — вот тебе и «мы».

«Я все больше и больше имею успех,— сообщает он в том же письме.— Теперь могу сказать, что сделался популярным в Америке и американцы не выговаривают моей фамилии, как прежде Чарлайпайн, а называют меня Шарлапин. Это уже что-нибудь...»

И снова — по поводу выставки, посвященной его жизни и творчеству: «Многие узнают, что хотя и трудно жилось во время революции — все-таки же артистов уважали, как нигде и никого. Это в особенности щелкнет по носу американцев».

И все же — возвращение в Россию откладывается. Шаляпин связан контрактами с Америкой, с Европой, с Австралией, с Новой Зеландией. Собирается в Китай, в Индию... Пишет о необходимости материально обеспечить себя на старости лет, проявляя непонимание происходящих у нас социальных процессов. Но в то время,— это видно из писем,— он еще полагает, что вернется в Россию. Можно только глубоко пожалеть, что возле Шаляпина не оказалось в ту пору людей, которые удержали бы этого великого художника нашего века от ложного шага, ставшего для него трагическим. Особенно досадно думать об этом, когда читаешь в письме из Нью-Йорка, написанном в конце 1924 года:

«Говоря по совести, до боли скучаю по дорогой родине, да и по вас по всех. Так хотелось бы повидать всех русаков, всех товарищей, поругаться с ними, а и порадоваться вместе. Стороной узнаю, что жизнь в СССР налаживается хорошо — уррра! Какие мы с тобой будем счастливые,— обращается он к Дворищину,— когда все устроит русский рабочий народ!»

Да, много ценного содержат эти неизвестные материалы для будущей биографии Ф. И. Шаляпина и для нашего представления о его отношении к Советской России и его положении на чужбине.

Кстати, потом выяснилось, что эти реликвии оставались во время войны без призора, часть из них была сложена в мешок и взята на сохранение Ленинградским театральным музеем.

После войны вещи снова вернулись в шаляпинскую

квартиру. По мнению А. Ф. Синицына их место — в будущем музее Ф. И. Шаляпина. Я с ним согласен, но советую до времени передать их в Ленинградский театральный музей и печатаю в «Литературной газете» (1964, 29 февраля, № 26) статью «Что хранится на улице Графтио?» Синицын передает документы и вещи Шаляпина безвозмездно, материалы же дворищинского архива музей приобретает за деньги. Долго спустя после этого по телевидению показана передача из квартиры Шаляпина, а тексты, мною уже напечатанные, объявляются вновь открытыми в одном из журналов и в третий раз «открываются» на страницах одной из газет. Имя автора этих недобросовестных публикаций... Впрочем, к чему оно — это случайное имя рядом с бессмертным именем — Федор Шаляпин!

ПИСЬМО Ф. И. ШАЛЯПИНА К А. М. ГОРЬКОМУ



Несколько лет спустя после войны мне посчастливилось в Казахстане, в Актюбинске обнаружить чемодан, до отказа набитый рукописями русских писателей, актеров, художников, музыкантов, ученых, полководцев и государственных людей XVIII, XIX и отчасти XX века. Эта коллекция принадлежала в свое время известному ленинградскому собирателю А. Е. Бурцеву. Бурцев был хорошо знаком с А. М. Горьким. Поэтому неудивительно, что в актюбинском чемодане нашелся документ из архива писателя. Это — обращенное к А. М. Горькому письмо Ф. И. Шаляпина. Оно очень и очень значительно. И дополняет представления наши не только о той долголетней твор-

ческой дружбе, которая связывала великого русского певца с великим писателем,— об этом мы знаем из других дошедших до нас 40 писем (21 письмо Шаляпина к Горькому и 19 писем к Шаляпину Горького). Нет, новое письмо особо значительно потому, что содержит рассказ Шаляпина об одном из самых выдающихся событий его артистической жизни. И даже больше — об одном из важнейших событий в истории русского музыкального искусства. Речь в этом письме идет о гастролях в Париже «Русской оперы» С. П. Дягилева и о представлениях оперы Мусоргского «Борис Годунов» с Шаляпиным в главной роли.

Это было весною 1908 года. Премьера состоялась 19 (6) мая в театре «Grand Opéra». Кроме Шаляпина в спектакле участвовали Д. А. Смирнов (Дмитрий), В. И. Касторский (Пимен), И. А. Алчевский (Шуйский), В. С. Шаронов (Варлаам), Н. С. Ермоленко-Южина (Марина), М. М. Чупрынников (Юродивый) и другие солисты императорских театров. Шел «Борис Годунов» в постановке А. А. Санина, в декорациях А. Я. Головина, К. Ф. Юона и А. Н. Бенуа; хором московской оперы руководил У. И. Авранек; дирижировал оперой Ф. М. Блуменфельд.

Как пишет биограф Дягилева, впечатление от спектакля было невероятное. Публика в холодно-нарядной «Grand-Opéra» словно переродилась: люди взбирались на кресла, исступленно кричали, стучали, махали платками, плакали... Французская столица была завоевана. С этого дня не только Франция, весь мир стал постигать гений Мусоргского и чудо искусства — Шаляпина. Артисты всего мира, и не только оперные артисты, и не только в «Борисе», стали учиться у Шаляпина, стали петь и играть иначе — не так, как играли и пели до тех пор.

Если перед спектаклем Шаляпин волновался от не-

уверенности, как перед одним из ответственнейших испытаний в своей артистической жизни,— об этом рассказывал Дягилев,— то после премьеры он был глубоко взволнован грандиозным успехом. И впечатлениями своими хотел поделиться прежде всего с Алексеем Максимовичем Горьким. По окончании парижских гастролей, уже на борту парохода, идущего в Аргентину, где его ждет новый успех, Шаляпин берется за перо и на бланке «Гамбургско-Южноамериканского пароходного общества» пишет:

«Дорогой мой Алексей!

Мне просто стыдно, что я не нашел время написать тебе несколько строк.

Сейчас, уже на пароходе, хочу тебе похвастаться огромнейшим успехом, вернее триумфом в Париже.— Этот триумф тем более мне дорог, что он относится не ко мне только, а к моему несравненному, великому Мусоргскому, которого я обожаю, чту и которому поклоняюсь.— Как обидно и жалко, что ни он, ни его верные друзья не дожили до этих дней, великих в истории движения русской души. Вот тебе и «sauvage» [«дикий»] — ловко мы тряхнули дряхлые души современных французов.— Многие — я думаю — поразмыслят теперь, пораскинут гнильем своим в головушках на счет русских людей. Верно ты мне писал: «Сколько не мучают, сколько не давят несчастную Русь, все же она родит детей прекрасных и будет родить их — будет!!!» Милый мой Алеша, я счастлив как ребенок — я еще не знаю хорошо, точно, что случилось, но чувствую, что случилось с представлением Мусоргского в Париже что-то крупное, большое, кажется, что огромный корабль — мягко, но тяжело — наехал на лодку и, конечно, раздавит ее.— Они увидят, где сила, и поймут, может быть, в чем она.

Сейчас я еду в Южную Америку и вернусь в средине сентября в Европу. Дорогой, мне ужасно стыдно, что я тебе — во-1-х опоздал, а во 2-х прислал только три тысячи фр. Но это ничего, я приеду из Америки, привезу или пришлю тебе еще.— Одно обстоятельство непредвиденное, о котором я могу тебе только рассказать на словах, поставило меня на некоторое время в смешное финансовое положение.

Осенью я тебе пришлю мои фотографии Бориса Годунова и некоторые статьи журналов о «Борисе», а теперь я еще не знаю хорошо и точно, что писали,— знаю только, что писали много.

В Париже я пел в граммофон, и пластинки мои вышли замечательно хорошо. Я просил фирму «Граммофон» послать тебе на Капри машину и диски и уверен, что они все это сделают,— предупреждаю тебя, что платить им ничего не нужно, а когда получишь, послушаешь, то черкни мне твое впечатление в Bouenos Aires —

Theatre Colon.

Марья со мной не поехала, а осталась дней на десять в Париже, так как очень захворала.— Прошу тебя, передай мой привет и поцелуй ручку Марье Федоровне, а тебя целую крепко я,

твой *Федор*

P. S. ...»

«Русский сезон» Сергея Дягилева и особенно выступления Шаляпина произвели на французов впечатление столь сильное и оставили след настолько глубокий, что пять лет спустя, в мае 1913 года, в дни дягилевского сезона Шаляпин вновь пел в Париже Бориса. И снова парижская пресса писала о «блестящей победе» и о «новом торжестве» русского искусства в Европе.

Итак, Шаляпин выступал в Париже в роли Бориса в мае 1908 и в мае 1913 года. Публикуемое письмо не датировано, последние строки, приписанные после знака «P. S.» на отдельной страничке, до нас не дошли. Тем не менее, решая вопрос о том, к какому времени отнести это письмо, мы можем уверенно датировать его 1908 годом. Именно в том году по окончании парижских гастролей Шаляпин уехал в Южную Америку и выступал в Буэнос-Айресе («Русская музыкальная газета», 1908, № 34-35 за 24—30 августа). Упоминание в конце письма имени М. Ф. Андреевой точно так же заставляет отнести письмо к этому времени: в 1913 году Марии Федоровны Андреевой на острове Капри не было (уточнено Е. П. Пешковой).

Казалось бы, аргументом в пользу 1913 года служат слова о Мусоргском и о «его верных друзьях», которые не «дожили до этих дней, великих в истории движения русской души»: в мае 1908 года еще был жив Н. А. Римский-Корсаков, в инструментовке которого шел «Борис Годунов». Его-то именно и должен был, прежде всего, иметь в предмете Шаляпин, когда вспоминал друзей Мусоргского. Однако следует принять во внимание, что письмо пишется в Атлантическом океане, после окончания гастролей в Париже — последний спектакль «Бориса» состоялся 4 июня. А Римский-Корсаков умер 8-го. И под свежим впечатлением от дошедшего до него горестного известия Шаляпин вспоминает о нем, о Бородине и о Мусоргском — великих творцах русской музыки, покорившей французов.

В день открытия в Париже гастролей оперы Дягилева редакция газеты «Matin» поместила статью Шаляпина «Цветы моей родины», в которой он рассказывал о Мусоргском и — что очень важно для восприятия публикуемого письма — о своем друге Горьком. «Я люблю

свою родину,— писал Шаляпин в этой статье,— не Россию кваса и самовара, а ту страну великого народа, в которой, как в плохо обработанном саду, стольким цветам так и не суждено было распуститься». Упомянув «славное имя Мусоргского» и его «шедевр» — оперу «Борис Годунов», Шаляпин более половины статьи посвящает личности Горького и, называя его «мой друг Горький», восклицает: «как он чист, как он честен, как безусловно честен... мне стыдно потому, что я не так чист, как этот чистейший цветок моей родины». А в конце статьи делится своей верой в будущность русского искусства и своей «чудесной земли».

Успех парижских спектаклей Шаляпин оценивал правильно. Это был не только его собственный успех, величайшего певца и замечательного актера, не только успех гениальной оперы Мусоргского, а триумф всего русского реалистического искусства в пору, когда во Франции господствовали модернисты, которых вместе с их почитателями и подразумевает Шаляпин в строках, где говорит о «дряхлых душах современных французов».

Шаляпину хотелось услышать суждение Горького и об этом триумфе и о своем исполнении еще и потому, что он знал, как относится к нему Горький, как высоко ставит его в русском искусстве. Мнение Горького о Шаляпине известно. И тем не менее каждый раз, перечитывая эти отзывы, мы удивляемся горьковской прозорливости, его умению видеть масштаб явления. «Ты в русском искусстве музыки первый, как в искусстве слова первый — Толстой,— писал Горький Шаляпину несколько лет спустя.— Это говорит тебе не льстец, а искренне любящий тебя русский человек,— человек, для которого ты — символ русской мощи и таланта... Так думаю и чувствую не я один, поверь. Может быть, ты скажешь: а все-таки — трудно мне! Всем крупным людям трудно на

Руси. Это чувствовал и Пушкин, это переживали десятки наших лучших людей, в ряду которых и твое место — законно, потому что в русском искусстве Шаляпин — эпоха, как Пушкин».

О недостатках Шаляпина, которые в конце жизни оторвали его от родины, Горький знал лучше многих. И не скрывал их. Но считал, что ценить этого великого художника надо высокой ценой.

«Ф. Шаляпин — лицо символическое,— писал он в 1911 году Н. Е. Буренину.— ...Федор Иванов Шаляпин всегда будет тем, что он есть: ослепительно ярким и радостным криком на весь мир: вот она — Русь, вот каков ее народ — дорогу ему, свободу ему!»

Думается, что новое письмо Шаляпина послужит существенным дополнением к его переписке с Горьким. Как много узнали мы из него и о дружбе этих великих людей, и о глубоких прогнозах Шаляпина, и о громадном авторитете русского искусства за рубежом, чему мы получаем теперь каждый день все новые и новые доказательства...

НА БЛАНКЕ ПАРОХОДНОЙ КОМПАНИИ



уже говорил, и вы, наверное, обратили внимание, что письмо Шаляпина к Горькому написано на бланке «Гамбургско - Южноамериканского пароходного общества». Обратила внимание, читая первое издание моей книги, и Кира Петровна Постникова. Увидев репродукцию фирменного бланка с флажком, она вспомнила про письма Ф. И. Шаляпина к ее отцу — Петру Ивановичу Постникову; одно из них было написано на таком точно бланке. Достав их и порадовавшись тому, что они у нее целы, Кира Петровна решила передать письма мне.

Как только она выполнила это свое намерение, я их обнародовал по телевидению — как раз в те дни испол-

нялось девяносто лет со дня рождения Ф. И. Шаляпина. А теперь включаю их в книгу,— очень уж они хороши, эти письма, остроумны, талантливы и широко раскрывают образ Шаляпина, неповторимого даже в своем литературном стиле.

Для того чтобы все в них оказалось понятным, надобно знать, что была в начале нашего века в Москве, на Большой Дмитровке, лечебница Петра Ивановича Постникова — хирурга великолепного и добрейшей души человека.

Говорю это не с чужих слов, не понаслышке: в мои молодые годы я сам знал его — Петр Иванович умер в 1936 году. А в 1906 в его лечебнице по случаю воспаления в гайморовой полости лежал Федор Иванович Шаляпин. Операцию делал Постников. Чтобы не портить лицо великого актера, не оставлять на щеке шрам, хотя бы и небольшой, Постников применил новый в ту пору способ и щеку резать не стал.

Лежа в лечебнице, Шаляпин сдружился не только с самим Петром Ивановичем и женой его Ольгой Петровной, но и с другими врачами и с фельдшерицами, получившими от него общее прозвище,— «братия». Это были почитатели таланта Шаляпина, не пропускавшие его спектаклей, а одна из фельдшериц, Р. В. Калмыкова, в 1908 году даже ездила в Париж, чтобы присутствовать на тех самых спектаклях «Русской оперы» С. П. Дягилева, в которых участвовал Ф. И. Шаляпин: надо же было послушать его в «Борисе».

В настоящее время уже никого из этой шаляпинской «братии» нет.

Первое письмо помечено: «СПБ, 12/XII, 906». Шаляпин жалуется на дирекцию императорских театров, которая перевела его из московского Большого театра на петербургскую сцену.

«Дорогие мои,

преславные и преподобные друзья Петр Иванович, Ольга Петровна и прочая любезная братия мужского и женского пола! С тех пор, как нечистая сила, заседающая в кулуарах зданий императорских театров и нами грешными правящая,— послала меня в вертеп, называемый Петровым градом, я мечусь и стрекочу подобно кузнецу в летнюю пору с той только разницею, что истинный кузнец, стрекоча, славит бога, а я стрекочу петербургской публике. И таково много стрекочу я здесь, что, правду сказать, даже побриться времени не нахожу — то репетиция, то спектакли, то депутации, то концерты — прямо светопредставление да и только — стакан вина и то не проглотишь сразу, а все по капелькам в виде как гофманские капли принимаешь. Эх, соколики — куда лучше и приятнее жизнь в Московии — зайдешь бывало в лечебницу, так тебе и вино, и елей, и кофей, и котлета, пьешь и наслаждаешься, да еще и милые, добрые, хорошие лица угощают. Ну, впрочем, скоро прикачу опять к Вам — 19-го уезжаю из вертограда, а 20-го даже и петь в Москве уже буду.

Вчера закатился на охоту верст за 100 от Питера и застрелил зайца — жалко было косого, да охотничий азарт припер к горлу, ну и решил заячью жизнь, а, по совести сказать, совестно перед трупиком — совестно. Кажинный день промываю гайморовскую тоннель и дело, кажется, идет на лад, а впрочем не знаю — к докторам ни к каким не захаживал и никого ни о чем не спрашивал.— Что-то Вы поделываете? Как все поживаете и здоровы ли?.. Ну, голубчики, до скорого свидания, обнимаю всех по одиночке, а милым дамам целую ихние ручки и прочие мелочи. Такого интересного, о чем можно было б порассказать — пока ничего нет, а потому прили-

паю устами моими к рядом стоящему стакану с винцом и пью его за Ваше всех здоровье.

Да ниспошлет Савваоф Вам всем то именно, кто чего желает.

Душою Ваш

Федор Шаляпин»

Второе письмо не датировано. Но писано на бланке гостиницы «Гранд Отель», что на бульваре Капуцинов в Париже, да и по содержанию нетрудно установить, что оно отправлено из Парижа с «милейшей Раисой Васильевной» — фельдшерицей лечебницы Постникова Калмыковой в мае 1908 года, в те самые дни, когда Шаляпин потрясал парижан исполнением партии Бориса Годунова в опере Мусоргского:

«Милый мой, дорогой Петр Иванович!

Конечно, ты уже не раз поругивал меня в душе за мое упорное молчание, но верь мне, что чувства мои всегда одинаковы к тебе и к твоей милой братии. Где бы я ни был и сколько бы ни молчал — я же Вас всех, а тебя в особенности люблю и люблю искренно. Пользуюсь случаем послать это объяснение в любви с нарочным — милейшая Раиса Васильевна была так мила, что заходила к нам частенько, а также была и в опере, об успехах которой я просил ее рассказать по возможности беспристрастно.

Самого меня, после Парижа черти несут в Южную Америку в Bouenos Aires — уж черт с ним! Попутешествую еще, а там отдохну в дорогой России. Я говорю дорогой — да, Петра, я вижу теперь, что наша родина как ее не мучают — есть страна чистой сильной мощи духа. Всякие же Американцы и т. п. двуногие — меня разочаровали весьма — золото и золото — людей если не совсем

нет, так так мало, что хоть в микроскоп их разглядывай.

Поболтал бы еще, да иду — должен поесть, сегодня пою спектакль французам в пользу раненых Марокко и чтобы им была возможность ложно покичиться собой — пою «Марсельезу». Эх, французы!.. И они начали по моему разлагаться и нет уже в них того прежнего святого духа, который носили в себе Сирано де Бержераки.— Ну, милый Петра, целую тебя крепко и прошу передать драгоценной Ольге мои наилучшие пожелания и поцаловать ручку, а всей братии нижайший мой поклон.

Твой *Федор Шаляпин*»

И, наконец, третье письмо, писанное на бланке пароходного общества, только, в отличие от письма к А. М. Горькому, датированное: «Июнь $\frac{27}{14}$ 1908. Рио де Женайго»

Шаляпин сделал описку и смешал два алфавита — русский с латинским!

Итак, июнь 1908 года! Выходит, что письмо к Горькому нам удалось датировать с достаточной точностью.

«Братие!

Дорогой мой Петр Иванович!

Проболтавшись 15-ть дней в седых волнах океана, хочу в виде отдыха написать Вам несколько строк из другой части света.

Очень хотелось бы быть сейчас с Вами и сыграть в домино. Как Вы поживаете? Здоровы ли все, так же ли каждый день все режете и режете?

В этом году мне-таки действительно повезло на путешествия. После Америки Северной попал в Америку Южную. Хотя физически чувствую себя превосходно, однако от путешествия устал. И если бы не несколько ар-

гентинских испанцев, влюбленных в «бакара»,— можно было бы сойти с ума от скуки,— но, слава богу, карты спасают, хотя я не могу сказать, что играю счастливо, однако время проходит сравнительно весело — еще $3^{1}/_{2}$ дня и приеду в Bouenos Aires. Что представляет из себя Рио-де-Жанейро не знаю, но вход в порт — красота несравненная. Можно сравнить разве только Босфор.

Сейчас собираюсь поехать на берег, где не премину выпить кое-что за твое здоровье, а также и за всю милую братию, которую люблю и всегда помню. В Bouenos Aires останусь до 1-го Сентября здешнего стиля, а потом поеду в Россию и, может быть, даже прямо в Москву — тогда порасскажу о всем, что видел и слышал. Перед отъездом из Парижа получил «почетного легиона» за «Бориса Годунова» — не столько радуюсь моему личному успеху, сколько считаю себя бесконечно счастливым за триумф нашего великого гениального Мусоргского. Как жаль, что он не живет. Я думаю, он был бы удивлен своему триумфу, особенно после того, как его честили и перечестили на всех перекрестках в России (конечно, в свое время).

Ну, дорогой Петруша, целую тебя крепко и приветствую от души милую Ольгу Петровну, всей же братии мой искренний поклон.

Твой *Федор Шаляпин*

Адрес: Theatre Colon. Bouenos Aires. Amerique du Sud».

В этих письмах выражены отчасти те же самые мысли, которыми Шаляпин поделился с Горьким в своем письме,— и о родине, которую мучают, а она остается страной «чистой сильной мощи духа», и о «разложении» французского искусства, и о величии гениального Мусоргского, и о собственном успехе в Париже в роли Бо-

риса. Но эти повторы делают еще более интересными письма. Становится очевидным, что в них выражены не моментальные состояния Шаляпина, а коренные, непоколебимые его убеждения. А тут еще размышления об американском образе жизни!..

Радует в этих письмах благодарная память Шаляпина о своих московских друзьях. Где бы ни был — в Петербурге, в Париже, в Южной Америке, его постоянно тянет к этим добрым, открытым людям, к талантливой среде московских интеллигентов, самобытных русских людей. Среди грома оваций, прославляемый восторженными рецензентами двух континентов, окруженный удивлением, признанием, почетом, он думает о них, делится с ними радостью от успехов, которые переживает не за самого себя, а за русскую музыку, русскую культуру, русское общество.

Нынешние поколения уже не застали Шаляпина. Наши представления о нем основываются на пластинках, фотографиях, кинокадрах, воспоминаниях. Но вклад Шаляпина в искусство так неизмеримо велик, так велика сила его таланта, что даже и того, что мы видим и слышим, довольно, чтобы посмертная слава его все росла и росла, чтобы все выше ценили гений Шаляпина, его создания и великие заслуги его перед мировым и русским искусством.

О ЧЕМ РАССКАЗЫВАЛИ СТАРЫЕ МОРЯКИ



ответ на радиопередачу, в которой я огласил письмо Ф. И. Шаляпина к А. М. Горькому, пришел пакет из Ленинграда. Прислал его Николай Павлович Ядров, бывший матрос легендарного крейсера «Варяг», участник взятия Зимнего дворца в октябре 1917 года, член Военного отдела Народного Комиссариата по морским делам, прослуживший на флоте около полувека, позже персональный пенсионер. Товарищ Ядров сообщил, что в молодости ему посчастливилось не только слышать Федора Ивановича Шаляпина, но и встречаться с ним.

В дореволюционную пору дирекция Мариинского театра в Петербурге часто использовала в качестве стати-

стов матросов Гвардейского экипажа. В число этих статистов попал и матрос Ядров. Благодаря этому в продолжение нескольких лет он имел возможность постоянно слушать лучших русских певцов, в том числе и Шаляпина.

К своему письму Н. П. Ядров приложил несколько страничек воспоминаний. Написаны они очень просто и непринужденно. И для нас интересен в них не только тот, о ком они рассказывают, интересен и тот, кто писал их,— не директор театра, не сослуживец-артист, не личный враг и не личный друг Шаляпина, а рядовой человек, скромный участник оперного спектакля, восторженный почитатель великого певца.

Мы часто читаем: «Рабочая аудитория любила Шаляпина...», «Искусство Шаляпина было доступно...». Но почти всегда это пишут критики и биографы, историки театра, люди искусства. Здесь мы видим великого певца глазами молодого матроса, и глаза эти смотрят на сцену не из театрального зала, а из-за кулис. Мы видим Шаляпина в моменты творчества — на сцене и в артистической. Видим его перед бойцами, уходящими на фронты гражданской войны.

В мемуарную литературу о Шаляпине воспоминания Н. П. Ядрова вносят подробности живые и достоверные.

В рассказе старого моряка мы улавливаем тот восторг, тот сердечный трепет, который вызывали игра и пение Шаляпина. И хочется сказать спасибо товарищу Ядрову за то, что он написал эти странички и разрешил опубликовать их.

Н. П. Ядров пишет:

«В минувшие годы, до революции, Мариинский театр в Петербурге по договоренности с Гвардейским экипажем, в зависимости от того, какая идет опера или балет, требовал на каждый день столько-то матросов-статистов.

Нас, матросов, строем водил в театр унтер-офицер Ермаков, который хорошо был знаком с театральной жизнью.

Начиная с 1912 года я постоянно бывал статистом. За каждый выход на сцену нам платили 25 копеек, а с 1915 года прибавили — стали платить 50. В то время для нас это деньги были большие, так как матрос получал жалованья всего 87 с половиной копеек в месяц.

Много интересных артистов удалось мне видеть и слышать в те времена — Собинова, Андреева, Смирнова, Каракаша, Тартакова, Збруеву. Но особенно запечатлелся в моей памяти облик Федора Ивановича Шаляпина. Мне посчастливилось видеть его в операх «Русалка», «Иван Сусанин», «Фауст», «Хованщина», «Севильский цирюльник», «Юдифь», «Князь Игорь», «Борис Годунов» и других. Сорок с лишним лет прошло с тех пор. Но созданные великим артистом образы и по сей день сохраняются в памяти. Его чарующий голос забыть невозможно.

Когда выступал Шаляпин, билет достать было трудно. Длинная очередь толпилась в морозные дни около Мариинского театра, двигалась медленно, но все же люди стремились купить билет в кассе: барышники продавали с рук по спекулятивной цене, втридорога. А на те спектакли, где сразу пели Шаляпин и Собинов, цены и в кассе повышались в три раза.

Студентам трудно было попасть в театр. Они часто просили нас провести их. И вот, когда мы шли строем в театр, студенты пристроятся к нам, и мы проводили их за кулисы.

Если выступает Шаляпин, весь театр, галерка, проходы заполнены народом. Нарушались все правила пожарной безопасности — так много было всегда желающих попасть на спектакль. До начала еще далеко, но подойдешь к занавесу, посмотришь через дырочку в зал —

народу там столько, что как в муравейнике шевелятся, все проходы забиты приставными местами...

Когда Федор Иванович шел из своей артистической на сцену, впереди бежал его секретарь Исай Григорьевич Дворищин и говорил: «Шаляпин идет, Шаляпин...»

Перед кулисой Федор Иванович садился в кресло и громко пробовал свой голос, а мы, статисты, во все глаза глядели на него. Некоторые даже пытались заговорить с ним, пока Дворищин не гнал их прочь.

Сидит он в кресле, такой величественный, царь Борис Годунов, в парчовом одеянии, усыпанном разноцветными камнями...

Величественна была осанка Шаляпина, когда, стоя на паперти Успенского собора, он исполнял знаменитый монолог: «Скорбит душа...» А мы, матросы, в это время стояли, переодетые стрельцами, совсем недалеко от него. В другой картине — в царском тереме, исполняя монолог: «Достиг я высшей власти. Шестой уж год я царствую спокойно...», Шаляпин умел это слово «спокойно» так спеть, что мурашки по спине бегали.

В опере «Борис Годунов» Шаляпин совершенно преображался. Он заставлял забывать, что перед тобою артист, а не сам царь Борис. А когда произносил: «Чур, чур, дитя... Не я твой лиходей...», я тоже невольно ощущал неодолимый ужас и не мог не смотреть в тот угол, куда Шаляпин устремлял свой взгляд, как-то по особенному вперив его в одну точку. Голосом, полным дрожи, он говорил: «Что это там... в углу?» Так велика была сила артистического дарования Шаляпина, что впечатление это не изгладилось из моей памяти до сих пор.

До чего же он был хорош! Как любила его публика! Гром аплодисментов после каждой картины. Он раза два-три выйдет, а его все вызывают. Администрация, директор театра — все просят его выйти на сцену. Но у

него на переодевание и грим уходило немало времени, и выходить в перерывах кланяться он не любил.

Со сцены в артистическую уборную он возвращался весь мокрый. Бывало, сидит в кресле перед большим зеркалом в одной нижней рубашке — такой весь красный, как будто только что вышел из парильни. Обтирается полотенцем, а сам, улыбаясь, говорит: «Ну что? Понравилось тебе, как я спел?» — «Да, говорю, Федор Иванович, очень понравилось. А сейчас смотрю на Вас — Вы не такой, как на сцене». А он переодевается и говорит: «Мне надо быстро готовиться к следующей картине, а тут все еще просят, чтобы я вышел на аплодисменты».

Гримировался он сам, ему только преподносили карандаши да краски. В это время я всегда старался уловить момент поговорить с ним. Приятно было говорить с ним. Душа у него была русская!

Мне пришлось видеть, как Шаляпина в одеянии царя Бориса рисовал художник А. Я. Головин. Шаляпин в это время жаловался мне: «Вот, надо позировать!» Позировал он в продолжение нескольких минут каждый раз перед тем, как выйти на сцену.

После спектакля народ долго не расходился... Оперу «Борис Годунов» мне удалось видеть раз десять. И всегда с участием Шаляпина. В 30-е годы я как-то снова смотрел «Бориса Годунова», но это было уже не то...

В Мариинском театре в те годы был дирижером композитор Направник. Бывало, станет за пюпитр, раскроет партитуру, палочкой взмахнет — и польются чарующие звуки. Направник был маленького роста, подтянутый, в черном фраке, голова белая. Помню, Шаляпин на репетициях иногда подправлял оркестр. Направник долго не соглашался, но Шаляпин как-то умел подчинить себе и его. На репетициях все пели полным голосом, а Шаляпин — негромко.

На спектакле «Руслан и Людмила» в перерывах, когда Шаляпин не пел, он любил пошутить. Иной раз так рассмешит, что фыркнешь. Эти шутки он устраивал тут же, за кулисами, во время спектакля.

Однажды за кулисами Шаляпин, Тартаков, Сибиряков и другие артисты слушали молодого певца Пиотровского. Он потом выступал в Литве под своим настоящим именем Кипрас Петраускас — и удостоен звания народного артиста СССР. Шаляпин сказал тогда о нем: «Это — наша восходящая звезда».

Шаляпин носил звание «солиста его величества», а мы, матросы, до революции назывались «нижними чинами». Иначе сказать, нас считали людьми низшего сорта. В Кронштадте у входа в сад и в Летнем саду в Петербурге, да и в других садах были надписи: «Строго воспрещается вход нижним чинам и собакам». Нижним чинам не разрешалось ходить по правой стороне Невского проспекта. Но Шаляпин был всегда прост с нами и сердечен, поговорит с тобой, пошутит, как с равным.

В конце 1917 года Шаляпин выступал в Мариинском театре, в концерте для фронтовиков. Солдаты и матросы сидели в театре в полушубках и валенках, внимательно слушали Шаляпина. В зале было холодно. В то время в Петрограде был топливный кризис, население получало дрова на вес — не более пуда.

В 1918 году я был членом Военного отдела Народного Комиссариата по морским делам. Мы располагались в бывшем здании Гвардейского экипажа. Тут из матросов формировались экспедиционные отряды. К нам часто приходили артисты Мариинского театра. Шаляпин своим исполнением песен умел поднимать настроение, умел воодушевлять уходивших на фронт моряков. Перед каждой отправкой матросов мы старались устроить концерт для них в нашем кинотеатре «Школюнг». На этих кон-

цертах выступали певцы Сибиряков, Пиотровский, балерина Люком и другие. После концерта артисты поднимались на второй этаж, и мы с ними расплачивались продуктами: кому давали фунт муки, кому — полфунта сахара, кому — селедки. Один раз Шаляпин и Сибиряков были так тронуты этим вниманием, что здесь же, в Военном отделе, запели какой-то дуэт, не помню какой. Мы с большим вниманием слушали их. А потом все сошли вниз и провожали отряд моряков, уходивший на фронт.

В конце того же 1918 года Шаляпин выступал для матросов в Мариинском театре. Он был в подпоясанной шнуром голубой рубашке и высоких сапогах. Запел «Дубинушку» — и всех заставил петь. По его знаку весь зал подхватил: «Эх, дубинушка, ухнем!» После концерта весь театр гремел — мы благодарили Федора Ивановича за то, что он пел для нас. Было торжественно!

Но случалось, что Шаляпин ставил нас, членов Военного отдела, в трудное положение. Один раз запросил полпуда муки. Это по тем временам! Нам пришлось посоветоваться, дать ли столько. Но после его концерта матросы всегда загорались — решили дать.

В 20-х годах я служил на Гидроавиационной базе Балтфлота. Наш отряд был расквартирован на Каменноостровском проспекте, а за углом был дом Шаляпина. Многие матросы нашего отряда ходили к нему на квартиру, и он с ними охотно беседовал на разные темы.

В последний раз я встретился с Шаляпиным весной 1921 или 1922 года — сейчас трудно вспомнить. Мы ехали на грузовике по служебным делам по Каменноостровскому, ныне Кировскому, проспекту. У нас были бочки из-под бензина. На проспекте стоит Федор Иванович, в сером костюме, с тросточкой, на руке пальто. И машет нам тросточкой: «Моряки, вы куда едете?» Мы отвечаем

ему: «На Гутуевский остров». Он просит, чтобы мы взяли его на грузовик,— в Петрограде с транспортом было плохо. Так мы, стоя в кузове, и ехали с Шаляпиным. Он сказал нам, что ему надо в портовую таможню, что он уезжает на гастроли за границу. В грузовике бочки железные катались, и стоять было трудно. Но мы довезли Шаляпина до портовой таможни. Федор Иванович испачкал свой костюм, но мы его бензином отчистили и распрощались с Шаляпиным. Больше нам не суждено было свидеться».

Так заканчиваются воспоминания бывшего матроса Балтийского флота Николая Павловича Ядрова, члена КПСС с 1924 года. Недавно Николай Павлович умер. Но знакомство с ним привело к тому, что в моих руках оказался еще один документ о Ф. И. Шаляпине. Н. П. Ядров познакомил меня с близким своим другом — моряком А. Е. Воробьевым.

Александр Ефимович Воробьев — старый большевик. В начале 900-х годов он работал в Нижнем Новгороде вместе с Я. М. Свердловым. Потом служил в Балтфлоте. В октябре 1917 года вместе с Ядровым штурмовал Зимний, был начальником караула в Смольном, у В. И. Ленина, потом первым комиссаром Балтфлота. Много энергии отдал А. Е. Воробьев организации экспедиционных отрядов морской пехоты, уходивших на фронты гражданской войны.

В письмах А. Е. Воробьева содержатся важные сведения о помощи, которую Ф. И. Шаляпин оказал подпольной организации нижегородских большевиков. Вот что рассказывает Александр Ефимович:

«Помнится, это было в году 1902 или 1903. Федор Иванович Шаляпин пел на Нижегородской ярмарке, в Ярмарочном театре. Я работал в ту пору на Сормовском заводе, был профессиональным революционером.

Нам была необходима денежная помощь на покупку печатного агрегата. Яков Михайлович Свердлов, Иван Чугурин (работавший впоследствии в большевистском подполье на Урале) и я поехали к Алексею Максимовичу Горькому, чтобы посоветоваться. А. М. Горький очень сочувственно отнесся к нашей идее и поехал с нами на ярмарку, в оперный театр, к Федору Ивановичу Шаляпину. В театре шла репетиция оперы «Фауст», в которой Шаляпин пел партию Мефистофеля. После репетиции Федор Иванович встретил нас в своей артистической уборной. Горький изложил ему нашу просьбу.

— А это не опасно? — спросил Шаляпин.— Ведь вы рискуете многим!

Алексей Максимович ответил ему, что мы народ опытный.

Шаляпин сказал Алексею Максимовичу, что даст ответ на следующий день, а нас пригласил в оперу, принес три контрамарки.

Когда мы вышли от Шаляпина, Горький сказал Свердлову:

— Ты обязательно послушай с ребятами оперу «Фауст». Шаляпин второй раз будет петь Мефистофеля.

В этот вечер я впервые услышал Шаляпина. Это был настоящий дьявол! Вся публика была потрясена его голосом и игрой. Театр дрожал от оваций.

Через три дня Я. М. Свердлов сообщил, что деньги получены. Агрегат был куплен, и вскоре подпольная типография заработала.

А мы продолжали получать от Федора Ивановича контрамарки и ходили слушать оперы, в которых он пел. Не раз он приводил нас к режиссеру, и мы участвовали статистами в операх «Аида» и «Демон».

В 1918 году, когда я был первым комиссаром личного состава Военно-Морского Балтийского флота,

Я. М. Свердлов вызвал меня к себе в Смольный и спросил:

— Чем может ваш флот помочь железнодорожникам Украины?

Я подумал и ответил, что мы можем устроить в Летнем саду концерт с участием Шаляпина. Яков Михайлович обещал нам напечатать афиши и дал возможность организовать концерт в Летнем саду. Я поехал к Шаляпину на Петроградскую сторону (улицы теперь не помню). Когда я напомнил ему о наших встречах в Нижнем Новгороде, он усадил меня в кресло, и мы стали говорить о прошедших годах. Федор Иванович был очень любезен и не только согласился выступить в нашем флотском концерте, но написал нам рекомендательные письма к артистам, которые могли бы также принять участие в нем.

В тот вечер, когда состоялся концерт, была прекрасная погода. У входа в Летний сад стояли моряки и продавали билеты. В середине сада мы установили высокую площадку, с которой выступали артисты.

Чудесно пел Шаляпин! Было так тихо, что его прекрасный голос был ясно слышен и публике, которая не смогла попасть в сад, а стояла за решеткой и слушала наш флотский концерт. Помню сбор был колоссальный для того времени. После концерта стали думать, как отблагодарить артистов. Решено было преподнести им армейские пайки.

В дальнейшем мы не раз приглашали Шаляпина в Морской корпус и в Гвардейский экипаж. Эти выступления Шаляпина долго-долго вспоминали потом военные моряки. Великий артист шел в народную массу без гордости и зазнайства. Вот почему мы в те суровые годы с особенным удовольствием слушали, как Шаляпин пел «Есть на Волге утес...» или «Дубинушку».

И нам, ветеранам, хочется, чтобы память о народном русском певце была сохранена для будущих поколений».

Это письмо, так же как и воспоминания Н. П. Ядрова, еще раз — и очень авторитетно — подтверждает силу шаляпинского искусства, свидетельствует о том, какое огромное воздействие оказывало пение Шаляпина на людей, совершивших величайшую в мире революцию.

Умер и А. Е. Воробьев. В конце письма он ставил вопрос об организации музея Ф. И. Шаляпина, о чем, кстати сказать, пишут многие. И действительно, пора создать в Москве такой музей. Пора в полную меру оценить вклад Шаляпина в русское и мировое искусство.

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ИСПОЛНЕНИЙ



не слышал живого Шаляпина. Да теперь уж и мало таких, кто бывал на его спектаклях, слышал его в концертах — это уже глубокие старики. Всем остальным доступны только пластинки — десять дисков, записи 1901—1936 годов.

Когда этот комплект впервые готовился к выпуску, фирма «Мелодия» попросила меня предпослать этим записям небольшую заметку. И я слушал их все подряд — девять часов. Впечатление останется навсегда. Сравнивать его не с чем: это целый огромный мир великих страстей, гениальнейших озарений, глубочайших проникновений в суть музыки, каждой фразы, каждого оборота, каждого слова, образа. Сменяются в звучании народы,

эпохи, языки, судьбы, характеры. Но все, что ни воплощает в своем пении Шаляпин, обладает поистине шекспировской силой, все крупно, мощно, лепится смело, сильно, создано на весь мир, на века.

И слушая, поражаясь, думаешь неотступно: чем объяснить, что теперь, когда уже мало вокруг современников, которым посчастливилось слышать и видеть Шаляпина, творения его не уходят в историю, не становятся достоянием немногих?! Слава растет. И все, что обнимает собой имя Шаляпина в пении, продолжает оставаться живым фактом искусства и явлением в своем совершенстве непостижимым. Ничто не устарело в его исполнении, ничто не требует исторической коррекции, снисхождения ко вкусам времени, которое его выдвинуло, ни объяснений, что техника ныне ушла далеко вперед. Нет! Все современно и все совершенно в его искусстве, поистине легендарном, ибо оно являет собою высочайшее слияние в одном лице талантов певца, музыканта, актера.

Слышу несогласную реплику:

— Об искусстве Шаляпина-певца, Шаляпина-музыканта и по пластинкам можно судить. Но актерское искусство (если не считать кинофильма о Дон Кихоте, к тому же, как говорят, не составляющем высшего достижения Шаляпина) — актерское искусство ушло!

Да, то, что выражалось в спектаклях, в сценическом воплощении, ушло. Но Шаляпин создает и в пении характеры — в романсах и в ариях, не говоря уже о целых сценах из опер, в которых мы «слышим», как он играет, пропевая слово за словом, сотворяя могучие образы.

И хочется сразу отвергнуть распространенное мнение, будто главный секрет шаляпинского воздействия — в небывалой мощи и красоте его певучего баса. Это не совсем верно. И мировая, и русская сцена знали голоса куда

более мощные, чем шаляпинский. Немало было очень красивых басов. Но не было в мире голоса, который был бы наделен таким разнообразием тембров и красок. Вспоминается, что написал певец С. Ю. Левик, неоднократно выступавший в спектаклях вместе с Шаляпиным. Мощь шаляпинского голоса была не природной, а следствием его умения распределить свет и тени... (Иначе говоря — менять и разнообразить тембры.) Чисто физиологически голос Шаляпина не был феноменом, но как художественный феномен этот голос неповторим.

Только потому, что свой голос Шаляпин подчинил себе до пределов возможного, он звучал у него и мощнее, и звучнее, и шире, чем у других певцов с сильными голосами. И воспринимался как голос небывалый, неповторимый, единственный.

Школа? Да, много говорили о школе, которую он прошел в Тифлисе у своего первого и по существу единственного учителя Д. А. Усатова. Однако и это не может вполне объяснить вокального совершенства Шаляпина, ибо он усвоил все лучшее из того, что ему приходилось слышать,— усвоил элементы всех школ,— растворил их в «горниле своего пения» до такой степени, что они даже и не угадывались в его исполнении.

Но разве он мог бы достигнуть этого, если бы не был наделен даром гениального музыканта? Дар этот заключался в умении передавать не текст музыкальный, а заложенное внутри него содержание. Вот почему Шаляпин говаривал, что «ноты — это простая запись» и что «нужно их сделать музыкой, как хотел композитор».

И он делал их музыкой! Готовясь к выступлению в опере «Демон», на генеральной репетиции он обратился к стоявшему за пультом Альтани с просьбой разрешить ему продирижировать всю свою партию. Альтани протянул ему палочку, и Шаляпин запел, показывая оркестру,

чего он от него хочет. Когда он дошел до кульминации в заключительной арии, оркестранты пришли в столь великий восторг, что сыграли Шаляпину туш.

Замечательный дирижер Фриц Штидри, возглавлявший в 1930-х годах оркестр филармонии в Ленинграде, говорил, что плохой дирижер показывает то, что обозначено в партитуре, а хороший — то, что ему дает партитура на его свободное художническое усмотрение. Шаляпин широко пользовался этими заложенными в партитуре возможностями. Мне кажется, что он даже не может быть назван в обычном смысле исполнителем вокальной партии потому, что каждый раз — в большей или меньшей степени— был сотворцом композитора.

И тут правомерно сопоставить его с такими художниками, как великий пианист Ферруччо Бузони, который привносил свои представления в трактовку Баха, Моцарта, Бетховена, Листа, Шопена. Или со скрипачом Эженом Изаи. Или с пианистом Леопольдом Годовским. Музыковед Л. Н. Лебединский как-то сравнил граммофонную запись одной из сцен «Бориса Годунова» в исполнении Шаляпина с партитурою Мусоргского. И выяснил, что Шаляпин весьма далеко отошел от прямой передачи музыкального текста.

Об этом же рассказывал драматургу А. К. Гладкову В. Э. Мейерхольд. Шаляпину в сцене «бреда»,— вспоминал он,— «было нужно время для замечательной актерской импровизации: он тут целый кусок играл без пения,— а музыки не хватало. Тогда он попросил повторить в этом месте так называемую музыку «курантов». Те, кто слышал и видел его в этой роли, должны признать, что получилось замечательно». «Я не думаю,— продолжал Мейерхольд,— что сам Мусоргский стал бы с этим спорить. Но, разумеется, и тут нашлись знатоки партитуры, которые были возмущены...

Как-то я слушал по радио «Бориса», и поймал в сцене «бреда» те же «куранты». Значит, это стало традицией. Вот так бывает всегда. Сначала ты самоуправный новатор, а потом — убеленный сединами основатель традиции».

И, действительно, многие шаляпинские открытия стали такими же каноническими, как листовские или бузониевские транскрипции музыкальной литературы. Это вовсе не значит, что каждый певец или пианист может вторгаться в авторский текст. Разумеется, нет! На это может пойти только гениально одаренный художник, завоевавший творческое право на это!

Известный советский виолончелист — профессор Виктор Львович Кубацкий — вспоминал, как в 1920 году во время сценических репетиций в Большом театре, чуть выдавалась свободная от пения минута, Шаляпин выходил на авансцену и, прикрывая ладонью глаза от острого света рампы, вслушивался в игру виолончельной группы. Будучи концертмейстером группы, Кубацкий предположил, что Шаляпин недоволен звучанием, и задал ему этот вопрос.

«Нет,— отвечал Шаляпин.— У виолончелей я учусь петь».

Такое сказать мог музыкант вдохновенный.

Сам Шаляпин был глубоко убежден, что вся сила его пения заключена в точности интонации, в верной окраске слова и фразы. И вспоминал, как ощутил он это впервые, когда в молодые годы разучивал партию Мельника. Он работал упорно, а образ получался ненатуральным. Недовольный собой, он обратился к знаменитому трагику Мамонту Дальскому. Дальский велел не петь, а прочесть ему по книге пушкинский текст. И когда Шаляпин прочел — с точками, запятыми, передыханиями,— Дальский обратил внимание на интонацию.

«Ты говоришь тоном мелкого лавочника,— заметил он, обращаясь к Шаляпину,— а Мельник — степенный мужик, собственник мельницы и угодьев».

«Как иголкой, насквозь прокололо меня замечание Дальского,— вспоминает Шаляпин.— Я сразу понял всю фальшь моей интонации, покраснел от стыда, но в то же время обрадовался тому, что Дальский сказал слово, созвучное моему смутному настроению. Интонации, окраска слова — вот оно что! Значит... в правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения».

И много раз в воспоминаниях своих Шаляпин говорит об интонации как о способе проникновения в существо роли, в никем до него не раскрытые глубины романсов и песен. «Я нашел их единственную интонацию»,— пишет он о романсах и песнях Мусоргского. «Интонация одной фразы, правильно взятая, превратила ехидную змею... в свирепого тигра»,— вспоминает он другой случай, когда Мамонтов на репетиции «Псковитянки» подсказал, чего недостает ему в характере Грозного. «Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария,— пишет Шаляпин далее,— если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний».

И надо сказать, что чуткие музыканты, слушавшие Шаляпина, всегда отмечали значение интонационного мастерства в общем впечатлении от его гениальных спектаклей. И еще отмечали глубокий внутренний ритм. «Мне всегда казалось,— писал композитор Б. В. Асафьев,— что источники шаляпинского ритма, как и его глубоко реалистического интонационного пения, коренятся в ритмике и образности русской народной речи, которой он владел в совершенстве».

Кажется, и в этом не было разноречия у тех, кто воспринимал искусство Шаляпина, как синтез «голосового

дара», интонации, ритма, слова, сценической пластики. Наиболее чуткие отмечали при этом удивительное проникновение Шаляпина в строй русского языка, шаляпинское произношение, чувство слова, присущее ему органически. «Фокус Шаляпина — в слове,— утверждал К. С. Станиславский.— Шаляпин умел петь на согласных... Мне пришлось много разговаривать с Шаляпиным в Америке. Он утверждал, что можно выделить любое слово из фразы, не теряя при этом необходимых ритмических ударений в пении... Не обладая силой звука, например, баса Петрова, он производил несравненно большее впечатление благодаря звучности фразы».

Действительно, вокалистам известно, что Шаляпин окрашивает слога, «сжимает» и «растягивает» их, не нарушая ни словесной, ни музыкальной структуры. И мало кто из русских актеров так понимал стих, как Шаляпин. Вот он поет пушкинского «Пророка» с суровой музыкой Римского-Корсакова и потрясает. Потрясает проникновением в библейский строй пушкинской речи, в торжественность и образность пушкинского стиха.

В чем объяснение этого удивительного воздействия?

Видимо, прежде всего в ощущении соразмерности всех элементов, важности главного слова, в умении донести рифму, окрасить в передаче каждый звук, каждый слог.

Духовной жаждою томим...—

начинает Шаляпин тихо, выделяя во всех словах полногласное «о», алчно скандируя «жаждою» и с подчеркнутой отчетливостью произнося оба «м» («томмимм»)...

В пустыне мрачной я влачился...

Долгое «ы», открытое, властное «а» — «мрачный», «влачился», в котором последнее «я» переходит в «а»

(«яааа влаачилсаа...»),— и действие обозначено сразу. И сразу окрашено сильно и ярко. Торжественно, мрачно, таинственно изображается это блуждание, томление... Но вот музыка подводит к словам:

И шестикрылый серафим...

И «шестикрылый» — слово длинное у Пушкина и Римского-Корсакова — Шаляпин еще более удлиняет выпеванием гласных, особенно обоих «ы» — «шестикрылый», после чего «серафим» звучит легко, бесплотно, воздушно. Шаляпин убирает голосовые краски, придает слову невесомость, как бы ощущая парение и разлет крыл явившегося ему серафима и предваряя слова «на перепутьи» и «явилсаа».

Поиски судьбы на этом жизненном перекрестке, повествование, в котором заключены переливы и блеск чистых красок,— все ощущаете вы в этой первой строфе «Пророка», торжественной и приуготовляющей вас к таким дальнейшим откровениям певца, как «прозябанье», «содроганье», «вырвал», «внемли» и «виждь».

Непостижимый прекрасный Пушкин, фрески Рублева и древнее сказанье, непостижимое богатство русского языка, русский голос, русская традиция, русская интонация, сопряжение времен — библейского, декабристского — пушкинского, и строгого Римского-Корсакова, и Шаляпина, и нашего времени, пророк — пророк, пророк — поэт, и поэтическое слово — пророк («слово — полководец человечьей силы»), и место человека среди людей, и певец, совместивший все эти скрещения лучей,— как сноп света сквозь окна купола низвергаются эти ассоциации, пока звучит этот могучий, спокойный, устрашающий, властный и гордый голос, постигший таинство поэтической речи и музыки, которая кажется теперь уже раскаленной.

Это слияние музыки с пластикой слова Шаляпин умел передать не только на русском, но и на других языках. Исполняя в Милане партию Мефистофеля в опере Бойто по-итальянски, он поразил миланскую публику не только пением, не только игрой, но и своим итальянским произношением, которое великий певец Анджело Мазини назвал произношением «дантовским». «Удивительное явление в артисте,— писал Мазини в редакцию одной из петербургских газет,— для которого итальянский язык — не родной». Во Франции пресса неоднократно отмечала тонкое владение Шаляпина речью французской. Но и тогда, когда Шаляпин пел за границей по-русски, он потрясал самую искушенную публику.

В 1908 году Париж готовился впервые увидеть «Бориса». На генеральной репетиции, на которую были приглашены все замечательные люди французской столицы, Шаляпин пел в пиджаке — костюмы оказались нераспакованными. Исполняя сцену «бреда», после слов «Что это? Там!.. В углу... Колышется!..» — он услышал вдруг страшный шум и, косо взглянув в зал, увидел, что публика поднялась с мест, а иные даже встали на стулья, чтобы посмотреть, что там такое — в углу? Не зная языка, публика угадала, что Шаляпин увидел там что-то страшное... «Сальвини!» — кричали Шаляпину в Милане после успеха в опере Бойто, сравнивая его с одним из величайших трагических актеров XIX столетия.

Потрясающее впечатление от игры Шаляпина многим внушало мысль, что он и на драматической сцене был бы так же гениален, как и на оперной. Но когда Шаляпину предлагали сыграть Макбета в драме, он отвечал: «Страшно!». Видимо, потому, что в драматическом театре был бы лишен тех компонентов в создании сценических образов, какими были для него неповторимый голос, выпевание слов, музыка, ритм. И тем не менее даже

и величайшие знатоки были уверены, что для Шаляпина драматическая сцена открыта. Только очень немногие продолжали считать, что «его игра — это его пение». Но уж зато от величайших театральных авторитетов до слушателей самых неискушенных весь мир твердо знает, что никогда еще не рождался артист, столь совершенно и гениально соединивший в себе три искусства. Утверждая, что синтеза в искусстве, особенно театральном, очень редко кто достигал, Константин Сергеевич Станиславский признался: «Я бы мог назвать одного Шаляпина»...

Слушаешь — и кажется, что время в комнате измеряется по каким-то другим законам: мало или много прошло часов — неизвестно. Из века в век следуешь за Шаляпиным, из страны в страну, из одной национальной культуры в другую. Его диапазон необъятен. Образы трагические и комические, характеры трогательные и устрашающие, благородные и коварные, лукавые и полные страсти, разгульные и степенные, величественные и трусливые, ехидные, страдающие, полные сочного юмора и неземной тоски. Борис и Варлаам. Досифей и князь Галицкий. Сусанин и Еремка. Мельник и хан Кончак. Олоферн и Фарлаф. Алеко и Сальери. Иван Грозный и Пимен. Демон и Мефистофель. Филипп и Лепорелло. Дон Базилио и Дон Кихот.

И каждая роль — результат строжайшего беспощаднейшего отбора. Это роли, в которых, как первым отметил музыковед М. Янковский, господствует шекспировское начало, ибо почти каждая представляет собою не только неповторимо-оригинальную партию, но и материал для высоких созданий сценического искусства. Их не много — ролей. Но в каждой из них открывается новая грань гениального дарования Шаляпина, каждая составляет событие принципиальное в истории мирового

оперного театра. «Это все не театральные маски, а человеческие жизни, воскрешаемые на каждом спектакле русским великим артистом»,— записал в своих воспоминаниях Б. В. Асафьев.

Когда же Шаляпин поет «Ночной смотр», «Двух гренадеров», «Старого капрала», «Блоху», «Элегию» Массне или «Сомнение» Глинки, русские и украинские песни, к образам, созданным им на оперной сцене, прибавляется целая галерея новых, которые рождались в концертах без партнеров, без костюмов, без грима, без помощи декораций и театрального занавеса, одною лишь силою пения, силою слова и той игры, которая заключена в слове и в пении и которая потрясала слушателей Шаляпина нисколько не меньше, нежели его спектакли. Чем достигнуто это?

Глубочайшим перевоплощением, позволявшим ему вживаться в эпоху, в стиль автора, в образ. Каждая спетая Шаляпиным песня, каждый романс — это целая драма, в которой открываются и время, и люди, и судьбы. Слушая «Ночной смотр» Глинки, слышишь и романтическое повествование о Наполеоне, встающем из гроба «в двенадцать часов по ночам», и судьбы его солдат, которых он увлек в свое падение, и чеканные строки романтической баллады Жуковского, и гениальную музыку Глинки, и разнообразие каждой строфы — нарастание и спад этой великой исторической драмы, заключенной в ограниченные пределы вокально-драматического повествования.

А затем «Вдоль по Питерской» — и нет конца разудалому веселью, меры таланту народному, мощи и шири народной русской души. Поет Шаляпин, вкладывая в каждый куплет песни опыты своей жизни, скитания по волжским пристаням, ночевки в ямских слободах, знание народной жизни, хмельное праздничное веселье, всю

удаль, весь размет жарких чувств, и перед мысленным взором встают картины России. В голосе шаляпинском, в лукавых, озорных, грозных интонациях герой этой песни вырастает до богатырских размеров. И понимаешь, что каждый раз Шаляпин сам охвачен восторгом перед этой непокоримой мощью или сам потрясен трагедией — двух гренадеров, старого капрала, смущен таинственным явлением шубертовского «Двойника». Так же потрясает его трагедия Бориса, Мельника, трагедия Дон Кихота в опере, которую специально для него в 1910 году написал французский композитор Жюль Массне.

Гений русский, художник глубоко национальный, Шаляпин обладает чертой, возвышающей людей искусства, именно русского: оставаясь русским, он умеет тончайшим образом постигать дух и характер других народов. Недаром, воплотив лучшие образы в русских операх, он стремился к тому, чтобы создать на оперной сцене героев греческой трагедии, героев Шекспира. Мечтал сыграть короля Лира, Эдипа.

Когда заходит речь о Шаляпине, все, кто слышал его самого, стараются у г а д а т ь главное, что сообщало особую силу его пению, игре, его сценическим образам. Вспоминают при этом декламационное искусство его, жест, и преображавшую его лицо мимику, и благородную фигуру, умение двигаться, и каждый раз — бесподобный грим. Все это было, но не только даром природы, а творением искусства, великого и взыскательнейшего отношения решительно ко всему, что входило в создание образа.

И тут Шаляпину прежде всего помогал его режиссерский талант, помогало ясное ощущение, чего он хочет добиться, и одаренность в искусствах пластических. Он рисовал — отлично схватывал сходство, набрасывал автошаржи, эскизы гримов, костюмов своих! Видел себя

как бы со стороны. Лепил. Впитывал в себя советы художников — Серова, Коровина, Врубеля...

От Врубеля — внешний облик Демона в опере Рубинштейна. Шаляпин сам говорил об этом. Готовясь воплотить образ Годунова на сцене, он беседовал с историком Ключевским, переселялся в воображении своем в XVII век. Из книг Шаляпина становится совершенно ясно: необыкновенных результатов своих он добивался в неустанных поисках совершенства, всегда стремясь дойти до глубины, до великого обобщения и стремясь при этом остаться предельно конкретным. Так, готовясь к выступлению в роли Дона Базилио в «Севильском цирюльнике», он потребовал от дирекции императорских театров, чтобы купили осла. Шаляпину хотелось, чтобы прежде чем этот сплетник выйдет на сцену, публика увидела бы его сквозь окна гостиной доктора Бартоло. Дон Базилио верхом на осле, груженном корзинами со всяческой снедью, едет с базара, тащит базарные сплетни! В воображении Шаляпина образ клеветника разрастался... Однако,— как это часто случалось,— осуществлению шаляпинского замысла помешали чиновники. Дирекция ответила, что у нее нет средств на содержание осла! И все же благодаря настойчивости, безапелляционным и резким требованиям, которые театральные ремесленники и рутинеры трактовали как необоснованные капризы и грубости, Шаляпин сумел из своих замыслов осуществить очень многое.

В истории мирового театра Шаляпин — явление уникальное не только в силу своего новаторского таланта и той реформы, которую он произвел. Он занимает в искусстве свое, особое место: это артист музыкальной драмы в высшем его выражении, до него неизвестном и непревзойденном до настоящего времени. Творчество Шаляпина — одно из самых могучих выражений русского

реализма. Этому направлению он служил вдохновенно и верил в его неисчерпаемые возможности. «Никак не могу вообразить и признать возможным,— писал Шаляпин,— чтобы в театральном искусстве могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую личность актера, душу человека и богоподобное слово».

Человек, вышедший из самых глубин народных, Шаляпин дошел до вершин мировой славы. Не учившийся в молодые годы по бедности, он только благодаря своему жадному интересу к жизни и к знаниям создал шедевры, вошедшие в историю русской и мировой культуры, и означил собою в искусстве эпоху.

Люди разных вкусов и поколений, любящие разную музыку, разные жанры, исполнителей разных, единодушны в оценке Шаляпина. Это — неумирающе ново. Доступно. Смело. Глубоко. Сложно. Разнообразно. Каждый раз — это как неожиданное открытие, столь совершенное, что даже при многократном слушании обнаруживаешь все новые краски, все новые достоинства исполнения. От повторений это удивительное творчество не скудеет. Наоборот, кажется все более глубоким, неисчерпаемым.

Разумеется, даже самая лучшая запись не может заменить живого исполнения певца. И все же диски производят необыкновенное впечатление. Что касается заключенного в них репертуара Шаляпина, то с такой полнотой его не знали, вероятно, даже самые ревностные поклонники. Здесь собраны музыкальные сочинения, которые певец не исполнял в России, и в то же время такие, которые вряд ли могла слышать заграничная публика.

Прослушивая их подряд, можно следить за тем, как Шаляпин становился Шаляпиным. Можно услышать его в трех партиях из одной оперы, которые одновременно в

спектакле он петь не мог. Известно, например, что в опере «Борис Годунов» он исполнял иногда в один вечер и Бориса и Варлаама. Но здесь можно услышать, как он поет и Бориса, и Варлаама и Пимена. Можно послушать подряд арии Игоря, Кончака, князя Галицкого из оперы «Князь Игорь». Сопоставить, каким был Шаляпин Русланом и каким был Фарлафом в «Руслане». Сравнить двух Мефистофелей — Арриго Бойто и Шарля Гуно. Проследить, как он в разные годы исполнял одни и те же вещи, скажем «Блоху».

Тут собрана музыка народная и профессиональная. Русская и зарубежная. Светская и духовная. Разные школы, стили и направления. Века XVIII, XIX и XX. Широко представлены русские композиторы: Глинка, Даргомыжский, Серов, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Чайковский, Рубинштейн, Рахманинов, Глазунов, Ляпунов, Гречанинов, Артемий Ведель, Архангельский, Строкин. И композиторы более скромного дарования — Кенеман, Лишин, Соколов, Слонов, Малашкин, Маныкин-Невструев, произведения которых своим исполнением Шаляпин поднял до высот истинного искусства.

Немецкая и австрийская школы представлены сочинениями Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса. Итальянская — ариями из опер Россини, Доницетти, Беллини, Верди и Бойто. Французские композиторы в шаляпинских записях — это Руже де Лиль, Мейербер, Гуно, Делиб, Массне, Флежье, Ибер. Английская музыка представлена «Слепым пахарем» Кларка.

Записано было, к сожалению, не все, что он пел. Нет даже таких важных — этапных — работ, как Грозный из «Псковитянки». Нет Досифея из «Хованщины», Олоферна из оперы Серова «Юдифь», не сохранился Сальери. Нет «Забытого», «Полководца», «Семинариста», «Райка», «Червяка», отсутствует «Титулярный советник».

Особое место среди шаляпинских записей занимают фрагменты из оперы «Борис Годунов», записанные в 1928 году непосредственно со сцены лондонского театра «Ковент-Гарден». Эта пластинка отличается от всех прочих своим документальным характером: паузы, удаления от микрофона, шаги по сцене, грохот брошенной скамейки не мешают впечатлению, наоборот, за этим угадывается игра Шаляпина — момент его творчества на публике. Самая тишина зала, потрясенного гениальной игрой и пением Шаляпина, безграничная принадлежность певца только этой минуте решительно выделяют эту запись из ряда других, технически более совершенных, свободных от случайных шероховатостей, но передающих не столько неповторимый процесс вдохновения на публике, сколько доведенное до совершенства и тоже по-своему вдохновенное воспоминание о нем.

Трагедия величайшего из певцов — разлука с родиной, с которой так органически связано его искусство,— привела к тому, что, за малыми исключениями, Шаляпин записал за границей лишь то, что создал за годы работы в России. Умирая, он с горечью говорил, что не создал своего театра. Это так и не так. Он не создал театра конкретного, в котором мог полностью осуществить свои актерские и режиссерские замыслы. Но влияние его на музыкальный театр нашей страны и всего мира огромно. После Шаляпина уже невозможно ни петь, ни играть, как играли и пели до его вокально-театральной реформы. И хотя искусство актера Шаляпина осталось незакрепленным, голос его навсегда сохранит и для нас, не видевших его живого, величие его синтетического искусства, ибо, как сказал знаменитый критик Владимир Васильевич Стасов, и музыкальность, и вокальный дар Шаляпина, и актерский заключены прежде всего «в гигантском выражении его пения».

В ТРОЕКУРОВЫХ ПАЛАТАХ



де находится в Москве Дом союзов вы знаете. Так вот если пройти по улице Пушкина, повернуть в Георгиевский переулок, то налево во дворе обнаружите здание XVI столетия — палаты ближних бояр Троекуровых. Ближних потому, что один из них был женат на тетке Ивана Грозного, а другая — два века спустя бита кнутом по делу царевича Алексея. Ныне в этих трехэтажных палатах размещен Центральный государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. К этому надо добавить, что отпочковался этот музей от Московской консерватории. Как самостоятельное учреждение возник в 1943 году. Возглавляет его Екатерина Николаевна Алексеева, ши-

роко известная своей неукротимой энергией и страстной любовью к делу. Как впрочем и весь коллектив — великолепные работники, преданные музыке и музею.

Мне надлежит рассказать об этом музее по телевидению.

Но как это сделать? Показать все залы?

Нет, следить за этим движением камеры телезрителям будет и трудно и утомительно. Да за шестьдесят минут и не перескажешь всего. Просить о продлении эфирного времени? Нет! Я сам просил час: передача должна пройти в темпе. Лучше отобрать небольшое число изображений и предметов, но так, чтобы каждый раз возникал «микросюжет» — маленький рассказик, какая-то маленькая история и чтобы эти «микросюжеты» так были бы связаны между собой, чтоб один из другого вылетал бы, как зерна из лопнувшего стручка. А рассказать надо и о величии русской музыки, и о зарубежной, о народной песне, и о симфонической музыке, об опере, о XVIII и о XIX веках, и о современных советских композиторах и, хотя бы совсем немного, о великих исполнителях, о направлениях и школах, о дружбах, о творческих связях... И думать о том, чтобы рассказ на тему, в общем-то специальную, оказался доступным не только для музыкантов и для любителей музыки, но и для тех, кто с серьезной музыкой встретится, может быть, даже впервые. В такой передаче должен каждые пять-шесть минут возникать «микрорассказ» на тему: потерялся, был найден или разгадан и оказался... Отсюда должен возникнуть еще один аспект передачи — эпизоды из истории самого музея.

Советуюсь с сотрудниками музея. Делюсь соображениями. Слушаю записи, чтобы отобрать из двадцати тысяч единиц хранения минут на двадцать музыкальных цитат.

Брожу по залам, разглядываю портреты, наклоняюсь... Моцарт, Брамс, Дворжак, Малер, Дебюсси...

Целый этаж — посвящен истории русской музыки... Афиши. Программы концертов. Партитуры. Клавиры. Черновые наброски. Письма. Вещи, принадлежавшие музыкантам. Фортепиано, за которым сочинялся «Князь Игорь». Фисгармония Сергея Ивановича Танеева. Его ученый труд о контрапункте строгого письма. Портрет Льва Николаевича Толстого, подаренный им Московской консерватории. Макеты театральных декораций, эскизы — сады Черномора, подводное царство, ампирный домик с колоннами, утопающий в зелени. Половецкие шатры. Царский терем в Кремле. Дворцовая арка над Зимней канавкой. Красное знамя над казачьей толпой. Портреты... Фотографии Мусоргского — преображенные вдохновением простые черты. Шаляпин — Борис Годунов. Шаляпин — Варлаам. Шаляпин — Досифей. Певица Забела-Врубель в русском кокошнике. Строгий Римский-Корсаков за работой. Элегантный Чайковский. Певец Фигнер с закрученными усами, в кивере и в лосинах — Герман. Печальная красавица Иоланта — Мравина, примадонна петербургской Мариинской оперы. Рукопись Шестой — «Патетической» — симфонии Чайковского. Проницательное лицо в пенсне — дирижер и пианист Александр Зилоти — рисунок Шаляпина. Класс профессора Московской консерватории Зверева — среди мальчиков в форменных курточках Рахманинов и Скрябин. Сосредоточенный Рахманинов за роялем. Его карандаши, календарь, часы. Скрябин с поднятыми бровями. Тучный, с умным лицом Глазунов. Авторы «Интернационала». Шостакович вместе с Мравинским — углублены в партитуру. Мравинский во время концерта — волевое лицо, палочка, взметающая смычки.

Что отобрать?

Целый этаж Музея занимают музыкальные инструменты, на которых играют народы Земли: от самых простых барабанов и флейт, сохраняющих первобытный вид, до инструментов современного симфонического оркестра. Тут — бубны и балалайки. Бандуры. Гусли. Кяманчи. Кураи. Кумузы. Дудуки. Лютни. Охотничьи рога. Литовский каннель. Японский самейдайк. Румынский най. Индонезийский ситар. Гонги. Спинет XVI столетия. Клавесин. Первые образцы фортепиано... Более двух тысяч инструментов.

Если я покажу фагот, то почему не показал зурну, волынку, литавры?

Если покажу литавры, то чем объяснить, что я пренебрег арфой, контрабасом, челестой?

Поэтому выберем инструменты самые неожиданные, но инструменты с судьбой.

Фанфара. Трофей Семилетней войны, отбитый у противника русским солдатом в 1759 году.

А это — серебряная труба с георгиевским крестом и надписью: «За храбрость при Фер-Шампенуазе» — то есть за последнюю битву, в которой Наполеон в 1814 году потерпел поражение, после чего русские войска вступили в Париж.

Покажем барабан, на который Наполеон во время сражений любил ставить ногу. Может быть, даже щелкнем по нему пальцем.

Приобщим к этим трем гитару цыганки Тани — из хора Ильи Соколова, от пения которой однажды разрыдался Александр Сергеевич Пушкин.

Это только четыре инструмента из двух с лишним тысяч, но все с увлекательной «биографией». Об остальных можно сказать, назвав самые разные, но не больше восьми — десяти — перечисления по телевидению утомительны, а уж если перечислять, то — сопоставлять по

контрасту — глокен-шпиль и баян, виоль д'амур и балалайка...

Рукописный отдел Музея. Ему одному можно посвятить передачу. И даже не одну, а целую серию. Однако сначала надо сказать обо всех отделах Музея, стало быть выбрать манускрипты для передачи только самые замечательные, значение которых очевидно даже для тех, кто не имеет отношения к музыке и даже не интересуется ею. Но человек мало-мальски культурный понимает, что столик Михаила Ивановича Глинки, на котором писалась партитура «Руслана» — малюсенький, не больше тумбочки у постели, только повыше,— каждый поймет, что это святыня. Столик показать обязательно следует.

Но мы говорили о рукописях. Поэтому покажем «Полное собрание сочинений и романсов М. И. Глинки» с надписью, которая сделана рукой его друга — писателя, ученого, музыканта Владимира Федоровича Одоевского: «Отдано мне 23-го февраля 1849 года Михаилом Ивановичем Глинкою с тем, чтобы никому не передавать, не давать.

Кн. *В. Одоевский*»

А внизу: «Точно так. *М. Глинка*».

Такие вещи особенно остро передают ощущение подлинности.

Покажем партитуру «Евгения Онегина», переписанную собственноручно Чайковским.

А за ней — партитуру оратории Георгия Свиридова «Памяти Сергея Есенина».

О каждой из них можно сказать очень много и очень важное. И очень интересно сказать. Нет, не надо! Мы ведь решили обозреть пока богатства Музея и выбираем рукописи, самый вид которых говорит уже о бесценных сокровищах Рукописного отделения.

Еще четыре автографа:

«Поэма экстаза» Скрябина. Писанная его рукой.

«Танец с саблями» Хачатуряна — рукопись автора.

«Сцена в корчме» из «Бориса Годунова» — Мусоргского рука!

«Священная война» Александрова, ставшая народной песней. Штамп: «Подписана в печать 28 июня 1941 года». На шестой день войны.

Теперь отберем изобразительный материал.

Портреты:

Чудо XIX столетия — колоратурное сопрано Аделина Патти.

Чудо XX века — Антонина Нежданова.

Программа концерта гениального венгерского дирижера Артура Никиша. В программе «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса.

А вот сам Рихард Штраус — крутой и высокий лоб, щетка усов. Фото с автографом. (Не путать с Иоганном Штраусом — сочинителем вальсов и его отцом — тоже Иоганном Штраусом и тоже сочинителем вальсов.)

Программа Персимфанса. Так назывался Первый симфонический ансамбль — оркестр без дирижера, выступавший в Москве в продолжение десяти лет — с 1922 года по 1932-й. С этим оркестром играли лучшие музыканты-солисты. Программа, которую я беру в руки, оповещает об участии в концерте профессора Московской консерватории — замечательного советского пианиста Генриха Густавовича Нейгауза.

Из записей продемонстрируем пластинку Ивана Ершова — это большая редкость. Иван Васильевич Ершов — один из самых замечательных артистов русской оперной сцены, певец высочайшей музыкальной культуры и гениального актерского дарования пел в Петербурге на сцене Мариинского театра. Это был неподра-

жаемый Гришка Кутерьма в «Сказании о граде Китеже» Римского-Корсакова, удивительный Финн в «Руслане», несравнимый ни с кем исполнитель героических партий в операх Вагнера — Зигфрид, прежде всего. (Ершов умер во время Великой Отечественной войны.) Он не любил записываться и пластинки его — величайшая редкость. Пластинка, хранящаяся в Музее музыкальной культуры — с арией Рауля из «Гугенотов», оперы Мейербера — еще дореволюционных времен. Предлагаю ее послушать. Вас удивит этот благородный героический тенор! Попросим включить эту запись...

Какой сильный и властный голос! С величайшей легкостью, без напряжения берущий верхнее *до* и при этом серебристый, светлый, значительный.

Ария спета... Вместе с Ершовым мы оказались в Петербурге. А Музей музыкальной культуры все же возник в Москве в недрах Московской консерватории. Поэтому вернемся в Москву.

В 1867 году сюда приезжал гениальный французский композитор и дирижер — Гектор Берлиоз. Его пригласили в консерваторию. По обычаю попросили расписаться. Он оставил автограф мелом, на классной доске. Так с тех пор она и хранится. Теперь — в Музее.

А это — дирижерская палочка Николая Григорьевича Рубинштейна — основателя и первого директора Московской консерватории, брата Антона, которого публика знает как автора «Демона». Вот Николай Рубинштейн — фото.

Замечательный дирижер и один из величайших пианистов XIX века, Николай Рубинштейн основал в Москве не только консерваторию. Он основал отделение Русского музыкального общества и выступал в его концертах более 300 раз. Он поддержал молодого Чайковского, пригласил его в консерваторию в качестве педагога. После

смерти Рубинштейна Чайковский написал трио и посвятил его «Памяти великого художника». Эти три слова и вдохновенная музыка говорят миру о Рубинштейне больше, нежели могут сказать о нем ученые диссертации.

Коль скоро речь зашла о Московской консерватории — расскажу о находке, обнаруженной в здании консерватории. Это — архив замечательного русского композитора Александра Александровича Алябьева. Впрочем, без этой находки мы даже не могли бы судить, насколько он замечателен.

Судьба этого музыканта сложилась трагически. Весною 1825 года — это было в Москве,— у Алябьева обедало несколько молодых людей, потом сели за карты. Во время игры один из партнеров нарушил правила. И Алябьев поссорился с ним. Два дня спустя, возвращаясь в свою деревню, этот игрок скончался. Как заключил врач — от кровоизлияния. Но на имя губернатора был прислан ложный донос. И. Алябьева посадили в тюрьму, где продержали три года. Следствие шло в нарушение всех законов. И хотя обвинение в убийстве доказано не было, приспешники Николая I обвинили Алябьева в смертоубийстве и сослали в Сибирь. Потом перевели на Кавказ... Вернуться в Москву ему разрешили только через пятнадцать лет да и то без права показываться в публике и без восстановления в правах. Умер Алябьев в 1851 году. Слава прошла мимо. Он остался в памяти поколений только как автор нескольких романсов и, прежде всего, знаменитого «Соловья».

В начале Великой Отечественной войны освобождали подвалы Московской консерватории для бомбоубежища. Вытащили груды промокшей нотной бумаги, повесили для просушки на спинки кресел в концертном зале. Это оказались сочинения Алябьева, пролежавшие без употребления столетие без малого. После войны разбором

архива, прочтением всех этих рукописей, исследованием творчества Алябьева занялся музыковед, в ту пору сотрудник Музея Борис Васильевич Доброхотов. И открыл множество сочинений первоклассного композитора. Время не состарило эту великолепную музыку. Теперь ее играют повсеместно — инструменталисты, оркестры. Часто звучит она в радиопередачах. Судите сами, какая прелесть «Прощальная полька», написанная в 1848 году для оркестра в малом составе. Какое изящество! Пусть она прозвучит две с половиной минуты...

Музей не только хранит — он воскрешает музыкальные сочинения. Не только затерянные. Но и несправедливо забытые. Не оцененные по достоинству. Сейчас мы услышим отрывок из музыкальной трагедии «Орфей». Написал эту музыку солдатский сын Евстигней Фомин. Написал в 1791 году, в год смерти Моцарта. Нет сомнения, что Фомин — самый выдающийся композитор России XVIII столетия и его «Орфея» можно смело поставить в один ряд с мировыми шедеврами.

Кто вернул это сочинение к жизни?

Музей музыкальной культуры!

Кстати, если бы Фомин жил после Бетховена, можно почти не сомневаться — в его музыке увидели бы подражание Бетховену. Между тем, Фомин умер в 1801 году и не мог слышать ни одной бетховенской ноты. (Мы включим цитату из «Орфея» — две минуты и десять секунд.)

Один из старейших профессоров Московской консерватории — пианист Александр Борисович Гольденвейзер (он умер в 1961 году), возвращаясь с концертов, складывал дома каждую программу, каждую афишу, собирал ноты, книги по музыке. Мало по малу его квартира превратилась в музей. Потом была передана Музею музыкальной культуры и функционирует сейчас как его филиал. Одно из ценнейших приобретений Гольденвейзера —

это купленный им в 1929 году у какой-то старухи альбом современницы Пушкина — княгини Голицыной. Специалисты предполагают — это предположение выдвинула литературовед Людмила Васильевна Крестова — что хозяйкой альбома была Голицына, Наталья Степановна, урожденная графиня Апраксина. Но кем бы она ни была — такое созвездие имен в одном альбоме встречается крайне редко. Тут и Пушкин, и Крылов, и Жуковский, Тютчев, Мицкевич, Бальзак, Теофиль Готье, композиторы Керубини, Буальдьё, Мейербер, Спонтини, знаменитый пианист Тальберг, певцы и певицы такие, как Джованни Рубини, Полина Виардо, Аделина Патти... Вот страница с автографом Пушкина:

Она одна бы разумела
Стихи неясные мои,
Одна бы в сердце пламенела
Лампадой чистою любви.
22 сентября 1826 года

Эти строки из стихотворения «Разговор книгопродавца с поэтом» вписаны в альбом Голицыной вскоре после возвращения Пушкина из михайловской ссылки, в Москве.

Вот автограф Листа. 1842 год, когда он приезжал на гастроли в Россию.

Автограф Россини. Прошу обратить внимание: мы о нем еще вспомним!

Отложим альбом! Еще большая драгоценность из коллекций Музея:

Тетрадь эскизов Бетховена, относящаяся к 1802—1803 годам. Подлинник рукописи с необыкновенной судьбой.

В 1827 году, сразу же после смерти Бетховена, все его имущество — от рукописей величайших его творений до

глиняных бутылок и жестяной кружки, стоявших на кухонной полке,— все было продано с аукционов в пользу племянника Карла. И рукописи шли по цене во много раз меньшей, чем карманные часы композитора и его метроном.

В очень короткий срок тетради, писанные рукою Бетховена, разошлись по всему свету. Из них изымали листы, от листов отрезали строчки. Их продавали тем, кто хотел пополнить свою коллекцию автографом великого композитора.

Одна из тетрадей, причем в хорошей сохранности (из нее вырезана только половина листа), была привезена в Петербург и попала в библиотеку крупного мецената, великолепного музыканта, почитателя бетховенского творчества Михаила Юрьевича Виельгорского. Близкий знакомый Пушкина, Лермонтова, Жуковского, Глинки, Виельгорский в молодости во время одной из своих заграничных поездок познакомился в Вене с Бетховеном. Но тетрадь попала к нему, очевидно, не от самого композитора, а уже в 50-х годах. В начале нынешнего столетия она составляла собственность внука Виельгорского — Веневитинова и находилась в Москве. Сведения о ней попали в печать. Композитор Танеев Сергей Иванович считал необходимым напечатать ее. Но тут следы ее вновь затерялись. Обнаружилась она в одном из московских хранилищ в 1927 году, среди бумаг, изъятых из дворцовых архивов. Во время Отечественной войны она поступила в Музей музыкальной культуры. Десять лет трудился над ее расшифровкой сотрудник Музея — музыковед Натан Львович Фишман, разобравший эти иероглифы с глубочайшим проникновением в бетховенский творческий метод и стиль, с терпением, удивляющим даже самых упорных текстологов. Труд вышел в 1962 году под грифом Музея и весть о нем пронеслась по всему

музыкальному миру. Открылись многие тайны творческой лаборатории Бетховена, вписавшего сюда наброски своей гениальной Третьей симфонии, известной под названием «Эроика». В этой тетради отразилась работа Бетховена и над «Крейцеровой сонатой», и над фортепианной сонатой ми-бемоль мажор, известной под номером 18. Тут пятнадцать вариаций и фуг (сочинение 35-е) для балета «Творения Прометея». Неизвестный дуэт на слова Метастазио. Наброски к оратории. Багатели. Рондо. Фуги. Терцет. Каноны... Ученый исследовал зарождение этих «спутников» «Героической» симфонии, проследил возникновение всех этих замыслов. Высокую оценку этой работе дали крупнейшие музыковеды мира. Польский журнал пишет, что эти три тома — «окно, позволяющее заглянуть во внутреннюю жизнь одного из величайших гениев человечества». (Здесь можно и даже нужно прослушать «Канон» из шестнадцати тактов. Это — новинка!)

В ту же тетрадь Бетховен вписал тему, напоминающую русскую народную песню. Это — неудивительно.

В двух квартетах Бетховена, которые он посвятил графу Разумовскому — русскому посланнику в Вене,— звучат темы русских народных песен: «Слава на небе солнцу высокому» и «Ах, талан ли мой, талан таков». Убежденный в том, что искусство объединяет все человечество, Бетховен, спустя десять лет, принялся за составление сборника «Песни разных народов», которые он выпустил в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано. В этот сборник вошли песни немецкие, португальские, испанские, тирольские, венецианские, польские... Но открывают сборник три русских песни — «Во лесочке», «Ах, реченьки» и «Как пошли». В том же сборнике помещена (под названием «Air cosaque» — то есть «Казачья песня») украинская песня «Іхав козак за Дунай». Песни

русских солдат и казаков, освободивших Европу от владычества Наполеона, в ту пору были весьма популярны. И неслучайно — это я видел сам в Бонне, в доме Бетховена — на письменном столе композитора стоят две раскрашенные игрушки — русские казаки, несущиеся на конях с пиками наперевес...

И еще одно украшение коллекции Музея музыкальной культуры — «Аврора», кантата Джоакино Россини. Отыскала ее научный сотрудник Музея Евгения Николаевна Рудакова. Это было зимой 1942 года. Узнав, что в Углич каким-то образом попала рукопись великого итальянского композитора, Рудакова — на поезд (а в ту пору это было не просто!) — и в Углич! И сразу в музей, в церковь Дмитрия царевича на крови. В музейной книге о Россини ни слова. Рылась в архиве, покуда не отыскала в церковном подвале. Что же ей удалось выяснить?

В 1815 году, по окончании военных действий в Европе, вдова великого полководца Михаила Илларионовича Кутузова — Екатерина Ильинична, находившаяся уже в преклонных годах, уехала в Италию. И познакомилась там с Россини, который посвятил ей кантату в знак уважения к имени, которое стало символом освобождения народов. После смерти Кутузовой рукопись кантаты перешла к ее дочери, в замужестве Опочининой. А имение Опочининых находилось как раз возле Углича. Так что все прояснилось.

Действующие лица кантаты — Аврора и Гений. Интересно, что в сцене появления Авроры звучит тема русской народной песни «Ах, зачем бы огород городить».

(И тут следует музыка!)

Но еще интереснее, что тему этой же песни Россини вскоре использовал в финале оперы «Севильский цирюльник». Думали ли вы когда-нибудь, что этот многоголосный финал знаменитой итальянской комической оперы,

который сейчас зазвучит, вырос из русской народной песни?!

(Включим запись. Немного послушаем — минуту или даже минуту с четвертью.)

Рассказывали, будто эту тему напевал, спускаясь с лестницы во Флоренции внук Кутузовой — молодой Опочинин. По другой версии эту песню напевала молодая графиня Апраксина и, будто бы, услышав ее, Россини воскликнул: «J'ai mon affaire!» (Нашел!) и убежал, чтобы записать эту мелодию. Последнее очень похоже на правду, особенно если мы вспомним, что Россини был знаком с графиней Апраксиной, впоследствии по мужу Голицыной, в альбоме которой сохранился его автограф.

Молодой в ту пору композитор Александр Варламов, услышав «Севильского цирюльника» впервые, узнал русский мотив и чуть не вскочил с места:

«Экой плут,— сказал он, радуясь,— ведь это он у нас украл, а хорошо, мастерски свел на польский» — то есть на полонез.

Так русская песня вошла в одну из самых прославленных опер мира.

А вот рукопись: «Гамлет» Варламова — музыка к тому спектаклю Малого театра в Москве, состоявшемуся 22 января 1837 года, в котором публику потрясла игра великого Мочалова и который так восхищает нас в пересказе и в разборе Белинского...

В следующий раз сыграем.

В Музей музыкальной культуры я советую зайти каждому, даже и тем, кто не обладает музыкальным слухом и не играет ни на каком инструменте. Ибо без представления о музыкальной культуре трудно иметь достаточно полное представление о культуре вообще. Литература, живопись, театр, музыка связаны между собой. Переплетаются. Вот небольшой пример.

За два месяца до того, как Белинский в Москве принялся за статью о Мочалове, в Петербурге — это было 27 ноября 1836 года — состоялось первое представление оперы Глинки «Иван Сусанин». Пушкин сидел на этом представлении в одиннадцатом ряду. И в антрактах к нему подходили незнакомые люди и поздравляли с успехом оперы. Почему? Ведь либретто писал не Пушкин. Прямого отношения к опере он не имел. Но все понимали, что успех Глинки Пушкин воспринимает, как победу русской национальной культуры. И радуется успеху Глинки, как своему.

Две недели спустя после премьеры на ужине в честь Глинки, где собрались Виельгорский, поэты Вяземский и Жуковский, присутствовал и Пушкин. И каждый написал шутливое четверостишие в честь Глинки. А Владимир Одоевский — писатель, критик и музыкант сочинил на эти стихи канон. Можно его прослушать.

Пой в восторге русский хор,
Вышла новая новинка.
Веселися Русь! Наш Глинка —
Уж не Глинка, а фарфор! —

Четверостишие Виельгорского. Вяземский продолжил:

За прекрасную новинку
Славить будет глас молвы
Нашего Орфея Глинку
От Неглинной до Невы.

Затем перо взял Жуковский:

В честь толь славные новинки
Грянь, труба и барабан,
Выпьем за здоровье Глинки
Мы глинтвейну стакан.—

А Пушкин закончил:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не может в грязь.

Даже такая коллективная шутка показывает, в каком сложном переплетении являются перед нами музыка и литература. Не говоря уже о том, что поэзия продолжает в музыке свою вторую — новую жизнь.

Гимн Петрарки — великого поэта Возрождения, написанный в XIV веке и обращенный к его возлюбленной Лауре, которую он именовал Мадонною, вдохновил великого польского композитора Станислава Монюшко на сочинение кантаты. Но так получилось, что в Польше эту музыку узнали благодаря... Музею музыкальной культуры. Сейчас объясню!

В 1856 году Монюшко, живший в ту пору в Вильнюсе, приехал в Петербург и дал концерт, в программу которого включил свое новое сочинение «Гимн Петрарки» («К Мадонне») — так значилось на афише. Известный композитор и великий музыкальный критик Серов писал, что это был один из лучших концертов сезона.

После смерти Монюшки Николай Рубинштейн дал два концерта в Варшаве в пользу семьи покойного композитора. И в знак благодарности вдова Монюшки подарила Рубинштейну черновую партитуру «Мадонны». Так эта рукопись попала в Москву.

Первый лист утрачен — где и когда неизвестно. Но, подготовляя сочинение к печати, композитор Ирина Николаевна Иордан обратила внимание на то, что чернила с пропавшей страницы промокнулись на обороте предшествующей. И основные знаки можно прочесть, рассматривая их в зеркало. Иордан восстановила весь за-

мысел. И нельзя не согласиться с Серовым, что первый хор «поразительно прекрасен». Вот он звучит — величественный и словно бесплотный,— одно из лучших творений хоровой музыки...

Высоко ставил Монюшко Глинка. Еще более ценил его Даргомыжский. Ну а раз мы заговорили о Даргомыжском, то нельзя не сказать о том, что в одном он превзошел всех — в уважении к поэтическому слову Пушкина. Он написал оперу «Каменный гость», не изменив и не сократив почти ни одного пушкинского стиха. И воплотил поэтический текст в напевно-декламационной вокальной линии, поддержанной очень скупым оркестровым сопровождением.

В этом смысле прямым продолжателем Даргомыжского был Мусоргский, который в своих операх шел не от симфонии, не от драмы, не от оркестра, а от живых интонаций человеческого слова, живой человеческой речи.

Мусоргский высоко чтил Даргомыжского, как чтили его и Римский-Корсаков, и Балакирев, и Бородин, и Цезарь Кюи, и Владимир Васильевич Стасов, прозвавший эту пятерку «Могучей кучкой». Создание русской национальной музыки все они считали своим общим делом.

Вот стол, за которым писался «Князь Игорь». Выписки из Ипатьевской летописи — рукой Стасова, помогавшего друзьям и советом, и знаниями, и книгами из Публичной библиотеки, где он служил. Множество выписок!.. Бородин сам сочинял либретто для своей оперы. Это — обгорелые рукописи, спасенные в Ленинграде во время пожара в квартире публикатора бородинского наследия профессора Дианина. Вывезенные потом из осажденного города. ...Сейчас вот мы слышим арию Кончаковны из «Князя Игоря» — голос Надежды Андреевны Обуховой.

Особая тема — нам сегодня ее не поднять — это музыкальный фольклор народов нашей страны, вошедший в

творения русской классической музыки. Лучшего примера, чем «Половецкие пляски» Бородина не придумаешь. Я однажды в Алма-Ате услышал оркестр народных инструментов имени Курман-Газы. И поразился сходству в характере плясок. Казалось, Бородин знал о родстве половцев (они же кипчаки) с казахами. А на самом деле думать так нет никаких оснований. Это установлено было в более позднее время. Так что это просто великолепная интуиция!

А Римский-Корсаков! А Балакирев, собиравший кавказский фольклор! А Мусоргского «Пляска персидок!» Для Чайковского этот интерес менее характерен. Но все же он проявлялся и я сейчас прошу послушать грузинскую колыбельную песню «Иав нана, вардо нана». И вслед за тем — «Арабский танец» из «Щелкунчика» — балета Чайковского.

Необыкновенное сходство!

Чайковский узнал грузинскую песню от своего друга, ученика Римского-Корсакова композитора Ипполитова-Иванова, который записал ее в Восточной Грузии. Ипполитов-Иванов долгие годы жил в Тифлисе. И тут законно вспомнить о Захарии Петровиче Палиашвили — основоположнике новой грузинской музыки, авторе опер «Абесалом и Этери» и «Даиси». Палиашвили учился в Москве у Танеева, а Танеев в свою очередь — у Чайковского. Другими словами — Палиашвили — композитор школы Чайковского. Тогда как Римский-Корсаков возглавлял петербургскую школу. У него учился один из первых композиторов Грузии Мелитон Антонович Баланчивадзе. И классик армянской музыки — Спендиаров. И эстонец Артур Капп. И крупнейший композитор Украины Микола Лысенко.

Московская и петербургская школы различны. Но они союзники, а не антагонисты. Обе утверждали начала реа-

листические, народные, национальные. И переписка Чайковского и Римского-Корсакова — свидетельство общности. Не вкусов. Не стилей. Но общности задач. И общности интересов. Сейчас вы услышите: короткий пример убедит вас — это сотрудники.

Лето 1869 года Чайковский проводил в имении Каменка на Украине. Сидя как-то за сочиненьем оперы, он услышал, что в соседней комнате плотник, калужский крестьянин — поет:

Сидел Ваня на диване,
Стакан рому наливал...

Чайковский записал эту песню и сообщил ее Римскому-Корсакову. Римский-Корсаков включил ее в сборник «Сто русских народных песен».

В 1871 году Чайковский принялся за сочинение струнного квартета. И в основу второй части положил тему «Вани на диване»... Послушаем! Полминуты...

В 1876 году Николай Рубинштейн решил устроить в консерватории специальный концерт — только для одного человека — Льва Николаевича Толстого. На этом вечере играли Первый квартет Чайковского. И слушая Анданте — вот это самое (которое сейчас зазвучало) Толстой разрыдался!

В этой витрине — «Пиковая дама» Чайковского: рукопись, готовая для набора. Первые исполнители. Герман — Николай Николаевич Фигнер.

Интереснейшие сведения о «Пиковой даме» заключают в себе мемуары поэтессы Лидии Яковлевны Нелидовой-Фивейской, записанные по просьбе Музея.

Нелидова пишет, что в последние годы жизни, живя за границей, Шаляпин мечтал спеть Германа. «Мы вместе с Пушкиным создали Бориса Годунова, Мельника,—

говорил он Фивейской.— Я мечтал спеть Германа, хотя это теноровая партия, но, поверьте — это было бы моим лучшим созданием! Как я его чувствую! Как он близок мне! Как гениально выражен он в музыке Чайковского!»... И дальше: «Я хочу спеть самого Пушкина! И после этого уйти на покой».

Считая, что в «Цыганах» Пушкин в Алеко изобразил самого себя и что Алеко в опере Рахманинова — тип неестественный, Шаляпин просил Нелидову-Фивейскую написать к рахманиновскому «Алеко» пролог. Поэтесса исполнила его просьбу и написала стихи для задуманного пролога. Однако Рахманинов — это было в 1936 году,— незадолго до столетия со дня гибели Пушкина,— мягко отклонил предложение дописать музыку. Требовательный по отношению к себе беспредельно, Шаляпин ошибался. И монолог в его исполнении — это гениальное творение, достойное Пушкина и Рахманинова.

Весь табор спит...

Одна эта запись способна дать представление о величии русской поэзии, музыки и гениального дарования Шаляпина!..

Над витриной — фото Рахманинова. 1936 год. А рядом — в пору создания «Алеко».

Письмо Рахманинова к Глазунову, касательно исполнения в Петербурге Первой симфонии Рахманинова, которая при первом исполнении провалилась. 1898 год.

Портрет Глазунова.

Рахманинов и Глазунов вместе.

Декрет Ленина о национализации средств Российского музыкального общества и передаче их консерватории.

Глазунов — первый директор Петроградской консерватории в своем кабинете.

Письмо Глазунова к Анатолию Васильевичу Луначарскому, характеризующее Глазунова как художника и человека, замечательного по дальновидности:

«Глубокоуважаемый Анатолий Васильевич, в Петроградской государственной консерватории обучается по классу теории композиции и игры на фортепиано даровитейший ученик, несомненно будущий композитор Дмитрий Шостакович. Он делает колоссальные успехи, но, к сожалению, это вредно отражается на его болезненном организме, ослабленном от недостатка питания.

Покорнейше прошу вас не отказать поддержать ходатайство о нем в смысле предоставления талантливейшему мальчику способа питания для поднятия сил его.

А. Глазунов

16 августа 1921 года».

В это время Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу не исполнилось еще и пятнадцати лет.

Глазунов не ошибся. Шостакович оказался достоин своих гениальных предшественников и учителей, достоин времени, в которое он живет. И одно из самых прославленных доказательств этого — Седьмая симфония, начатая в условиях ленинградской блокады.

Партитура Седьмой симфонии.

Фото: Шостакович на крыше консерватории в пожарной каске.

Фото: блокадный Ленинград. Афиша симфонического концерта и столик на улице, за которым продаются билеты на исполнение Седьмой симфонии.

Первое исполнение Седьмой симфонии за рубежом. За пультом — Артуро Тосканини.

Пластинки:

Одиннадцатая симфония — «1905 год». Образ революционного народа.

Двенадцатая симфония — образ Ленина. Четвертая симфония, Пятая — образ нашего современника.

Шостаковичу присуща широкообъемлющая и глубокая мысль, связующая современность с историей. Он сам — наша будущая история. И замечательный сегодняшний день нашей музыки. А во многом и завтрашний, когда каждая его тема будет помниться миллионами людей и напеваться так же свободно, как напеваются его мелодии из музыки к кинофильмам.

Шостакович всегда впереди. Всегда в преодолении самого себя. Не повторяя ни себя, ни других. Не успокаиваясь. Не старея. Он — человек без возраста. Он был зрелым всегда. Даже в юности.

Вот он на фотографии. Вместе с Владимиром Маяковским. В работе над музыкой к спектаклю «Клоп», который ставил тогда Всеволод Эмильевич Мейерхольд.

Сергей Сергеевич Прокофьев. Другой великий наш современник. Для которого существует мир только великих событий и великих идей. Вспомним темы его сочинений за последние пятнадцать лет его жизни.

Александр Невский.

Иван Грозный.

1812 год («Война и мир»).

Гражданская война («Семен Котко»).

Отечественная война («Повесть о настоящем человеке»).

Симфонии. Сонаты. Кантаты. Балеты.

Шекспир. Лев Толстой.

Сказки.

Современная советская проза.

И дружба с великим режиссером, драматургом, художником, мыслителем, теоретиком...

(Тут начинает звучать музыка из фильма «Иван Грозный» — хор.)

Фото: Сергей Эйзенштейн, Сергей Прокофьев. Обмышляющие музыку к «Грозному».

Сценарий «Ивана Грозного», подаренный композитору Эйзенштейном. Надпись:

«Прокофьеву, преклоняясь».

Преклонимся же и мы.

Перед Прокофьевым.

Перед советской музыкой.

Перед музыкой русской.

Перед музыкальной культурой людей.

На экране появляется афиша — концерты Музея музыкальной культуры.

И слово: *Конец.*

ОБ ОДНОМ ПИСЬМЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Материалы Музея музыкальной культуры наводят на размышления об отношениях музыкантов друг к другу, о чувстве общего дела. В этой связи мне хочется рассказать о письме Петра Ильича Чайковского из коллекции А. Е. Бурцева, которая, как уже сказано, была обнаружена мною в Казахстане, в Актюбинске несколько лет спустя после войны.

Бурцев старательно коллекционировал рукописи не только писателей, художников и актеров, его привлекали также и автографы музыкантов. В актюбинском чемодане хранились рукописи А. Львова, А. Серова, А. Рубинштейна, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, Ц. Кюи, Э. Направника, Г. Ломакина, А. Фаминцына, Н. Соловь-

ева, Г. Лишина, С. Танеева, А. Глазунова, С. Рахманинова.

Но актюбинский чемодан заключал в себе только часть коллекции, оставшейся после Бурцева и перешедшей к его наследникам. Другая во время Великой Отечественной войны была брошена на произвол судьбы в Астрахани, лежала в корзине на чердаке и, к великому сожалению, не уцелела. Только малая часть документов, находившихся в этой корзине, попала в Астраханскую картинную галерею, в том числе пятнадцать писем М. Глинки к певице П. Бартеневой, в 1950 году их опубликовал В. А. Киселев. Ныне актюбинские и уцелевшие астраханские автографы хранятся в Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве.

Так вот, из найденных мною в Актюбинске рукописей русских музыкантов наиболее интересны письма Чайковского и особенно письмо его к композитору и музыкальному критику Николаю Феопемптовичу Соловьеву (его архив побывал в руках Бурцева). Написано оно по поводу оперы Соловьева «Корделия».

Разберемся в его истории.

Зимою 1884—1885 годов артист московского Большого театра Б. Корсов, пригласив Чайковского к себе в гости, познакомил его с «Корделией» — новой оперой профессора Петербургской консерватории Н. Соловьева. Корсов был дружен с ним и принимал некоторое участие в создании оперы: ему принадлежали план и сценарий «Корделии». В основу этого сценария Б. Корсов положил драму Викториена Сарду «Ненависть», сюжет которой построен на борьбе партий, враждовавших между собою в Сиене в XV веке. Стихотворное либретто написал по этому плану П. Бронников. Опера была принята на Мариинскую сцену (первое представление состоялось 12 ноября 1885 года). Партию Корделии должна была исполнять

известная певица Э. Павловская, хорошая знакомая Чайковского. Одновременно «Корделия» разучивалась в Большом театре в Москве: в партии Орсо готовился выступить сам Корсов, заинтересованный, таким образом, в успехе оперы Соловьева трижды — как друг и соавтор композитора и как будущий исполнитель.

Чайковский нашел оперу «мало интересной и малодаровитой» и сказал это Корсову. Тот поспешил сообщить мнение Чайковского Соловьеву. Обиженный автор стал жаловаться — в том числе и Павловской,— что Чайковский-де повсюду ругает его «Корделию», стремится подорвать успех оперы, еще не поставленной на сцене, и отзывается о ней неблагоприятно, даже в разговорах с исполнителями.

Узнав об этом из письма брата Модеста, Чайковский решил написать Соловьеву. В своем письме он поставил вопрос столь принципиальный и важный — вопрос об этических отношениях между людьми искусства, что выделение этого письма из ряда других документов мне кажется совершенно естественным. Тем более, что мы слишком редко касаемся этих вопросов в печати. Вот оно — это письмо.

«г. Клин, с. Майданово, 5 июня 1885

Милостивый государь
Николай Феопемптович!

Сегодня узнал я через брата, видевшегося не так давно с Ю. К. Павловской[1], что в беседе с нею Вы сетовали на меня, что я повсюду разглашаю о негодности Вашей оперы «Корделия» и стараюсь враждебно расположить к Вашей музыке артистов, которым придется в ней участвовать.

[1] Описка: Павловскую звали Эмилией Карловной.— *И. А.*

Подобное обвинение столь не заслужено мной, столь резко противоречит моим правилам и характеру, что оно задело меня за живое и я чувствую, что не успокоюсь, пока не восстановлю фактов и не оправдаю себя в Ваших глазах.

Г. *Корсов* нынешней зимою предложил мне однажды познакомить меня с «*Корделией*», которую он ставит чрезвычайно высоко. Я очень был заинтересован этой оперой и, посетивши г. Корсова, проиграл все, что он считал наиболее выдающимся. К крайнему моему прискорбию, должен сознаться, что музыка Ваша не понравилась мне и что я не мог согласиться с восторженными отзывами г. Корсова, каковое мое несогласие и высказал ему не как артисту, имеющему участвовать в опере, а как знакомому. Теперь мне приходится сожалеть об этом, и если, высказывая неодобрение Вашей музыке перед г. Корсовым, я поступил слишком откровенно,— то каюсь в своей ошибке и прошу Вас извинить меня, хотя увлечение г. *Корсова* Вашей музыкой так велико, что вряд ли я поколебал его уверенность в превосходных качествах «*Корделии*».

За сим могу дать Вам *честное слово*, что *ни одному артисту, ни одному из людей в театральных сферах власть имеющему, ни одному из дружественно связанных со мной капельмейстеров столичных опер, одним словом решительно никому в артистическом мире* об опере Вашей не говорил *ничего*, сознавая вполне, насколько подобный образ действия (то есть порицание оперы, имеющей быть поставленной, со стороны собрата по искусству) неблаговиден и недостоин честного человека, каковым мне бы хотелось, чтобы Вы меня считали.

В заключение скажу Вам искренне, что если, услы-

шавши оперу исполненной, я изменю о ней свое мнение (а это весьма возможно), то от души буду рад обогащению нашей музыкальной литературы и с величайшей охотой признаю Вас даровитым деятелем в сфере оперы.

Искренно уважающий и преданный

П. Чайковский»

Чайковскому чужда боязнь «испортить отношения». В своей оценке он исходит из интересов искусства, оценивает оперу по существу и говорит о ней то, что думает. С другой стороны, ему и в голову не приходит подрывать авторитет «собрата по искусству», повлиять на успех его оперы, помешать ее постановке, повредить автору неблагоприятными отзывами в сферах «власть имеющих», среди артистов, среди капельмейстеров. Свое мнение он говорит Корсову, «как знакомому», зная, при этом, что Корсов причастен к сочинению оперы. После спектакля Чайковский, конечно, не скроет своего мнения: это не в его правилах, и годы работы в «Русских ведомостях» в качестве музыкального критика — лучшее тому доказательство. Но до исполнения он воздерживается от отзыва принципиально. В письме к Э. Павловской, написанном 20 июля 1885 года — через полтора месяца после того, как Чайковский счел необходимым объясниться с Соловьевым,— он, возвращаясь к этой истории, рассказывает о ней то же самое, что и Соловьеву, и пишет, что «именно по принципу избегал говорить про его «Корделию», хотя и мог бы», ибо познакомился с оперой «уже давно».

Мнение о «Корделии» сложилось у него определенное и неблагоприятное. И тем не менее Чайковский готов еще раз проверить свое впечатление, и в случае, если исполнение оперы, как пишет он Соловьеву, заставит его

изменить мнение, он «с охотой» признает Соловьева «даровитым деятелем в сфере оперы».

Нет, это не пустые слова, не любезная концовка неприятного объяснения. Чайковский неоднократно возвращается к опере Соловьева в письмах и в дневнике. 27 сентября 1885 года он сообщает брату Модесту, что играл «Корделию» — «очень плохо». 17 ноября того же — 1885 года: «Просматривал «Корделию». Проходит почти два года. И снова узнаем из дневника (запись 18 марта 1887 года), что Чайковский опять играл «Корделию» и записал: «Странная вещь».

Он проверяет себя. И только после этого в частном письме к Н. фон Мекк, формулируя свое отношение к композиторам «новой русской школы», охарактеризовал, наконец, личность и творчество Н. Соловьева.

«Я... всегда старался поставить себя вне всяких партий и всячески высказывать, что уважаю и люблю всякого честного и даровитого музыкального деятеля, какого бы он ни был направления,— пишет Чайковский.— Для меня одинаково симпатичны и Балакирев, и Корсаков, и А. Рубинштейн, и Направник, ибо все это люди талантливые и добросовестные. Всякая бездарность, всякая посредственность, претендующая быть талантом и не пренебрегающая никакими средствами для того, чтобы о себе рекламировать, для меня ненавистна».

В этой связи Чайковский и назвал имя Н. Соловьева, причислив его к личностям, чуждым ему и антипатичным. Добавим, что этот отзыв, так же как и отзыв о «Корделии», представляет собою оценку совершенно беспристрастную, свободную от проявления личной обиды или недоброжелательства, ибо Н. Соловьев, будучи музыкальным рецензентом «С.-Петербургских ведомостей», в продолжение ряда лет печатал отзывы о произведениях Чайковского в общем похвальные.

С какой щепетильностью или, как сказали бы мы,— с какой необыкновенной ответственностью отнесся Чайковский к оценке чужого труда!

Такой принципиальности, способности по-прежнему воспринимать музыку Чайковского Соловьев после инцидента с «Корделией» не обнаружил. Ответа на письмо Чайковского, видимо, не последовало. Плохо замаскированная неприязнь, обида сквозят в отзывах Соловьева о новых произведениях Чайковского, написанных после 1885 года.

В статье о «Чародейке» он пишет, что «Чайковский не продвинулся вперед, как оперный композитор»; в другой статье — о «Пиковой даме» (тем более, что он сам собирался писать на этот сюжет) — Н. Соловьев, не скрывая раздражения, уверяет, что в этой опере «чувствуется какое-то искание успеха и поспешность работы», и хвалит Чайковского за то, что он «пользуется самыми разнообразными эффектами, как-то: взрывы ветра, похоронное пение» и т. д.

Два музыканта с различным отношением к искусству, с разными этическими представлениями встают перед нами при чтении письма Чайковского о «Корделии».

О творческих традициях в нашей культуре мы говорим часто — о традициях морально-этических почти никогда. А между тем творческая помощь, коллективное решение важных вопросов, отношение наше к искусству, как к общему делу, имеют давние и благородные традиции в нашей истории. Какой высокий пример в этом смысле являет собой Н. Римский-Корсаков — душеприказчик своих друзей-композиторов!

Умирает Даргомыжский. «Каменный гость» остался неоркестрованным. И двадцатипятилетний Римский-Корсаков, полный собственных замыслов, откладывая свое, завершает «детище Даргомыжского».

Умер Мусоргский. И Римский-Корсаков берет на себя труд завершить и наоркестровать «Хованщину», «Ночь на Лысой горе». Позднее переоркестрован «Борис»... Другой вопрос, что неизбежно он привнес в стиль Мусоргского элементы своего стиля. Но ведь без этого музыкальный мир не узнал бы тогда ни «Хованщины», ни «Бориса»!

Умирает Бородин. И снова Римский-Корсаков разбирает его бумаги и, разделяя труд с А. Глазуновым, берет на себя досочинить все недостающее в «Князе Игоре», кроме музыки третьего акта и увертюры, наоркестровать оперу и привести в систему все остальное, недоделанное и неоконченное Бородиным.

Сколько в этом благородном подвиге бескорыстия, самоотверженного труда, проявления творческой солидарности! И какая личная скромность сказывалась и в этой работе и в том широко известном эпизоде совместной жизни Мусоргского и Римского-Корсакова в Петербурге на Пантелеймоновской, когда они снимали вдвоем одну комнату и по очереди работали за одним роялем — Мусоргский над «Борисом», а Корсаков над «Псковитянкой». Все это факты известные, музыкантам тем более, но чаще они вспоминаются в иной связи, а хотелось бы подчеркнуть их высокий этический смысл.

Такое же высокое отношение к труду и успеху своего товарища, как к собственному, было свойственно и литераторам русским — малым и большим, начинающим и прославленным. Молодые Некрасов и Григорович, совместно читающие ночью «Бедных людей» и в четыре часа утра отправляющиеся к Достоевскому, чтобы поздравить его,— какой это благородный эпизод в истории русской литературы! Или совместная работа Чернышевского и Добролюбова в «Современнике»! А подвиг Герцена и Огарева, представление о котором дополняют теперь недавно вышедшие тома «Литературного наследства»! Или

письма Чехова к молодым литераторам! А Пушкин! В статье К. Богаевской «Пушкин и молодые писатели» собран материал о тридцати молодых литераторах, которым Пушкин оказывал поддержку и помощь. Гоголь... Пушкин поощрял его, вдохновил на создание «Мертвых душ» и «Ревизора», подарив ему сюжеты этих произведений. Кольцов... Имя его еще почти никому не было известно, а Пушкин уже напечатал его стихотворение «Урожай» в своем «Современнике». П. Ершов со своим «Коньком-Горбунком»... Пушкин написал зачин его сказки — первые четыре стиха, а потом всю ее пересмотрел и поправил. Пушкин выступал в роли издателя сочинений своего сосланного друга — декабриста В. Кюхельбекера, незадолго до смерти намеревался привлечь в свой журнал молодого Белинского. Языков и Тютчев, Веневитинов и Вл. Одоевский, Тепляков и поэт-крестьянин Слепушкин, писатель-черкес Казы-Гирей и кавалерист-девица Н. Дурова — все были обязаны ему.

Это он — Пушкин поощрял Даля на составление его замечательного «Толкового словаря живого великорусского языка». Записал и передал собирателю П. Киреевскому сорок русских народных песен. Убеждал (и убедил) великого Щепкина написать «Записки крепостного актера», обещал свою помощь Глинке, задумывавшему в ту пору «Руслана».

Как писал современник, Пушкину было свойственно желание «видеть дарование во всяком начале, поощрять его словом и делом и радоваться ему». На эти-то благородные традиции и опирался Горький, пестуя нашу литературу. Нет, кажется, в нашей стране литератора, начавшего писать при жизни Горького, которого великий писатель не заметил бы, не окрылил бы отзывом или советом, не предостерег от ошибок. Помощь его и начинающим литераторам и писателям старым, опытным, его интерес

к творчеству каждого, инициатива в создании издательств и журналов, редакций, серий и сборников, альманахов — удивительное разнообразие горьковских начинаний, а главное, отношение его к любому, пусть только честному труду, как к необходимому вкладу в общее дело, давно уже стали высоким примером для деятелей советской культуры, продолжающих горьковские традиции.

Вот на какие мысли наводит письмо Чайковского к Соловьеву — письмо, в котором с таким достоинством и прямотой поставлен вопрос о взаимоотношениях между людьми искусства.

РАЗГАДКА ТЫСЯЧЕЛЕТНЕЙ ТАЙНЫ

СТРАНА ДРЕВНЕЙ КУЛЬТУРЫ



огда в 1885 году Николай Дадиани — внук знаменитого грузинского поэта Александра Чавчавадзе — вместе со своей уникальной библиотекой передал в дар национальному музею в Тбилиси хранившуюся в его семье древнюю грузинскую рукопись, никто не мог предвидеть в ту пору, какую ценность представит для истории культуры этот замечательный манускрипт, хотя ученые тогда же назвали его «сокровищем X века».

Ныне эта книга хранится в Институте рукописей Академии наук Грузии, на улице Зои Рухадзе. Писана она на пергаменте, старинным грузинским шрифтом, над строками и под строками киноварью выведены музыкальные

знаки. Это свод древних гимнов, составленный крупнейшим грузинским композитором и поэтом X века Микаэлем Модрекили.

До нас дошла не вся рукопись, только часть — 544 страницы. Еще больше утрачено — 720. Не хватает начала и большого числа страниц в середине. Отсутствует и конец; сколько в нем заключалось страниц, мы не знаем. Тем не менее даже и уцелевшая часть манускрипта свидетельствует о высокой культуре средневековой Грузии, с древнейших времен связанной со странами классического Востока — с Ассиро-Вавилонией, с государствами урартов и хеттов. Вы об этих связях наслышаны. О них рассказывают и памятники материальной культуры и клинописные тексты II и I тысячелетий до нашей эры. Что касается сведений о прочных связях Грузии с Западом — с эллинским миром, то их содержат не только сочинения античных авторов, но и всемирно известные греческие легенды. Одна из них сохранила память о походе аргонавтов в Колхиду в поисках золотого руна, другая — олицетворила человеческий гений в образе Прометея, прикованного к Кавказской скале. Скала — Кавказская, и уже одно это служит прямым доказательством, что легенда, послужившая основой для гениальной трагедии Эсхила, пришла в Грецию из древней Колхиды.

В нашу эру — в I веке и во II — Грузия играла важную роль в отношениях Рима с Востоком. О том, как велик был в ту пору политический авторитет грузинского государства, рассказывают античные авторы, описавшие торжественный прием, который устроил в Риме император Адриан грузинскому царю Фарасману II. Это было в 138 году нашей эры. Фарасман принес в Капитолии жертву и удостоился почести высочайшей: конная статуя грузинского царя была установлена в храме Белонны.

Археологические раскопки обнаружили недавно недалеко от нынешней столицы Тбилиси остатки древнейшей столицы — Армази. Крепостные стены, башни, вещи, найденные в гробницах — оружие, золотые украшения, посуда, геммы, на одной из которых изображен приближенный царя Фарасмана II Дзевах со своей супругой,— все это еще более расширило представления об очень высоком уровне древней культуры Грузии. При этом важно напомнить, что христианство было объявлено государственной религией в Грузии уже в начале IV века.

Но наивысшего расцвета культура достигла в XII и XIII столетиях; их принято считать «золотым веком» Грузии, когда среди грузин стали развиваться гуманистические идеи, что позволяет сблизить эту эпоху с последующим явлением европейского Ренессанса. В частности, к этому времени относится стремительное развитие светской литературы, достигшее наивысшего выражения в поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре»; в ней — это известно и признано — автор выступает как великий певец гуманизма. Если при этом напомнить, что Грузия издревле была единственной среди окружающих ее народов страной трехголосного пения, то будет легче представить себе атмосферу, в которой поэт и композитор X века Микаэль Модрекили трудился над рукописью, поступившей в конце прошлого века в национальный музей.

Что же представляет собой этот сборник?

«Я, Микаэль Модрекили,— пишет составитель в послесловии к одному из разделов,— потрудился и в результате тщательных поисков собрал отовсюду все песнопения, какие нашел на грузинском языке, и записал их в эту святую книгу истинно... сохраняя чистоту напевов, без ошибок в музыкальных знаках».

Итак, в сборнике Модрекили собраны песнопения,

снабженные нотными знаками. Но как их прочесть? Как подойти к расшифровке этих своеобразных обозначений?

Это произошло в наше время, но тоже не сразу. Замечательному открытию древнегрузинской музыки предшествовало другое открытие, не менее удивительное,— в области древнегрузинской поэзии. Оба открытия принадлежат выдающемуся ученому Грузии Павле Ингороква — историку и филологу, специалисту в области древней грузинской поэзии.

Вот краткая история этих недавних открытий.

«МОНУМЕНТ ГРУЗИНСКОЙ УЧЕНОСТИ»

В древнегрузинских рукописях сохранилось немало гимнов; ученые хорошо знали их, но читали их как прозаические произведения.

Вчитываясь в старые рукописи, Ингороква обратил внимание на то, что далеко не все точки в текстах можно рассматривать как обычный знак препинания. Заподозрив, что они выполняют другую функцию, ученый стал подсчитывать количество слогов между точками и обнаружил в них несомненную закономерность: 7, 7, 7, 11, 7, 7, 5. Следующий абзац — та же последовательность. И так — до конца песнопения. Ингороква взял другой текст. И снова: 5, 10, 5, 11, 5, 8, 10. И то же чередование слогов до конца текста. Исследователь понял: это стихи без рифм, но с точным строфическим построением, записанные без выделения стиховой строки ради экономии дорогой в ту пору «бумаги» — пергамента.

Ингороква продолжил подсчет. И когда работа над всеми сводами гимнов была закончена, смог подвести итоги. Он обнаружил 1217 разновидностей древней грузинской строфики!..

Так была раскрыта стиховая структура гимнов. Разгадав их метрическую основу, Павле Ингороква открыл свод стихотворных размеров, смог изучить систему древнегрузинского стихосложения, выяснив, что построение стиха в виде строфы с параллельными антистрофами имеет связь с хореической лирикой античной эпохи и с формой стиха, который произносится хором в античной трагедии. Более того: Ингороква открыл несколько сот неизвестных грузинских гимнов, открыл новых поэтов и среди них таких крупных, как гимнографы Григорий Хандзтели и Георгий Мерчуле. Установил, что древнейшие гимны восходят к V веку.

Это открытие один из английских историков назвал «монументом современной грузинской учености».

Результаты своей работы П. Ингороква опубликовал в книге «Георгий Мерчуле. Очерки по истории литературы, культуры и государственной жизни древней Грузии». Этот объемистый труд (более тысячи страниц) вышел в свет в 1955 году и привлек внимание не только научных кругов СССР и за рубежом,— он стал широко популярным среди грузинских читателей. Международный филологический орган «Oriens christianus» (1957, т. 41) поместил весьма положительный и обстоятельный разбор этой замечательной книги.

ВОСЕМЬ

Разгадав метрическую и ритмическую основу гимнов, Ингороква совершил открытие, важное не только для изучения и понимания древнегрузинской поэзии, но подошел тем самым и к разгадке музыкальных обозначений. Стало ясно, что между стихотворным и музыкальным текстами существует неразрывная связь. Надо было обнаружить ее.

Первый шаг в этом направлении был сделан без особых усилий; черной точке в поэтическом тексте соответствовала красная точка среди музыкальных знаков.

Тогда Павле Ингороква приступил к изучению всех древнегрузинских рукописей, в которых имеются нотные знаки. Таких манускриптов дошло до нас девять. Пять из них находятся в Грузии, один в Греции, в Афонском монастыре, основанном в X веке грузинами: он был центром грузинской литературной школы. Три рукописи хранятся на Синае, в обители св. Екатерины, где с VIII века находилась грузинская монашеская колония и процветала грузинская письменность.

Всего в девяти рукописях насчитывается около 130 ирмосов — песнопений.

Сличая рукописи, хранящиеся в грузинских музеях, с микрофильмами синайских нотированных манускриптов, Ингороква окончательно убедился в том, что нотные знаки в них представляют одну и ту же систему. Но при этом они не имеют ничего общего с известными нам типами нотописи,— в частности, совсем не похожи на невмы, которые в средневековье заменяли нотные знаки у народов Европы и восточнохристианского мира.

Ингороква выписал грузинские музыкальные знаки. Их оказалось восемнадцать. Было ясно, что это не иероглифическое письмо: иероглифов в древних письменах бывает гораздо больше, чем букв. Очевидно, здесь каждый знак обозначает не группу звуков, а всего один звук, и восемнадцать знаков должны представлять собой нотный алфавит.

Как часто повторяются они, эти знаки?

Ингороква снова принялся за подсчеты. На это ушло несколько месяцев. Наконец можно было принять как бесспорное: основных знаков восемь. И тут уже стало ясно, что они соответствуют ступеням октавы.

I ст. II ст. III ст. IV ст. V ст. VI ст. VII ст. I (VIII) ст.

Это был первый крупный успех. Ученый понял, что находится на верном пути. Но последовательность пока еще не ясна, не ясно значение каждого знака. Если этого не удастся восстановить — все сделанное окажется бесполезным.

Началось сличение знаков.

Четыре из них пишутся под строкой, четыре — над строкой. Но совершенно очевидно, что между ними есть соответствие. Среди них есть один совсем маленький — черточка. Но и среди верхних один тоже меньше других. Этот напоминает скобку. Один из нижних — самый большой — похож на чайку в полете. Такой же знак имеется среди верхних; только он перевернут и дополнен чертой. При этом нетрудно заметить, что нижние знаки по мере приближения к строке становятся меньше. А верхние, удаляясь от строки, начинают расти. Еще одно наблюдение: нижние знаки по мере приближения к строке имеют тенденцию к упрощению рисунка, а верхние знаки, наоборот, начинают усложняться по мере того, как удаляются от строки. Так и кажется, что между ними имеется «зеркальное соответствие».

Исследователь расположил эти знаки так, что, сходясь, они уменьшаются. Получилась шкала. Стало ясным, что группы из четырех знаков — это нижний и верхний тетрахорды диатонической гаммы, как бы нижняя и верхняя ее половины.

Но как узнать, правильна ли последовательность, в которой он расположил самые знаки?

Опять на помощь приходит подсчет. Самый малый знак, напоминающий скобку, встречается в четыре раза чаще, чем остальные. Он доминирует. «Понятно,— говорит Ингороква,— это и есть доминанта, пятая — господствующая — ступень октавы». Кроме того, можно предположить, что, поскольку в последнем такте каждого гимна должна звучать тоника, следовательно, тут должен стоять хотя бы один из двух знаков октавы... Так и есть! Значит, перевернутая птица и похожий на нее узорчатый знак — крайние ноты, обозначение первой и восьмой ступеней.

Так удалось разгадать последовательность новых обозначений. Это был второй крупный успех. Но все же какие звуки обозначает каждая нота, оставалось неясным.

Однако еще в самом начале работы Ингороква обратил внимание на то, что над первой строкой гимна приписано, на какой «глас» они поются: «глас первый», «глас четвертый», «первый побочный» (пятый), «третий побочный» (седьмой). Всех «гласов» восемь. Значит, это указание на так называемые «церковные» диатонические лады, на которых строилась музыка древнехристианского мира; это указание на то, какой подразумевается звукоряд.

Это был третий существенный шаг на пути к разгадке тайны древнегрузинской нотописи.

Решив эти основные вопросы, можно было заняться изучением и дополнительных знаков. Шесть из них оказались обозначением «юбиляций» — музыкального орнамента ликующего характера. Другими знаками переданы хроматизмы — полутона, которые в грузинском культовом пении допускались весьма редко.

Таким образом, появилась возможность перевести древние обозначения в современные нотные знаки. Но при этом надо иметь в виду, что как в культовом пении римско-католической церкви, где до XIII века выписывался только ведущий голос (он называется «cantus firmus»), так и в грузинских рукописях нотировалась только ведущая мелодия — по-грузински «дзлис пири» — «предводитель голосов». Другие голоса не обозначались. Певцы, обрамляя мелодию, руководствовались правилами церковного голосоведения.

Итак, первую часть исследования можно было считать оконченной: система музыкальных знаков раскрыта, разгадана грузинская нотопись в рукописи X века!

ИЗ ГЛУБИНЫ ВЕКОВ

Теперь можно было приступить к чтению самих музыкальных текстов. И вот записи X века Ингороква стал переводить на современные нотные знаки! Первым он транскрибировал гимн в честь девы Марии — «Гихароден!» («Радуйся!») — и, положив листок на пюпитр рояля, проиграл расшифрованный музыкальный текст.

— Трудно передать,— вспоминает исследователь,— неповторимое переживание этих минут, когда я впервые услышал звуки, доносившиеся из глубины веков, звуки, отделенные от меня десятью столетиями.

Если бы в расшифровке была допущена хоть незначительная ошибка, в результате получился бы случайный и бессмысленный набор звуков. А между тем зазвучала прекрасная торжественная мелодия.

Вслед за первым гимном Ингороква расшифровал еще восемьдесят. И во всех случаях рождалась велико-

лепная музыка, поражающая внутренней логикой и глубиной музыкальной мысли.

Наконец настал день, когда Ингороква решил познакомить с ходом открытия и с его результатами музыкантов и отправился в Союз композиторов Грузии, где передал секретарям Союза, известным грузинским композиторам Андрею Баланчивадзе и Алексею Мачавариани, «ключ» к своей расшифровке. Рассказ его поразил композиторов. А. Мачавариани выразил желание детально познакомиться со всеми положениями Ингороква и с расшифрованными музыкальными текстами.

Изучив материалы, Мачавариани выступил со статьями. Он писал, что «расшифрованные знаки составляют вполне организованные мелодии» и носят глубоко национальный характер, обнаруживая «тесную связь с народно-хоровой музыкой». «Во всех случаях,— заявлял композитор, аттестуя восемьдесят проигранных им гимнов,— звучала величественная древнегрузинская музыка».

Эти статьи появились в грузинской и русской печати.

ТЫСЯЧЕЛЕТНИЕ ГИМНЫ

Теперь Ингороква занимал новый вопрос. Не сохранились ли остатки древнегрузинских песнопений в церковных песнопениях XIX—XX веков?

Три дня спустя после визита в Союз композиторов он пришел в Институт рукописей и попросил выдать ему все имеющиеся там записи грузинской церковной музыки. Ему принесли собрание грузинских церковных песнопений, которые были записаны в 80—90-х годах прошлого века от глубоких знатоков древнегрузинской духовной музыки. До недавнего времени эти материалы хранились

у одного из собирателей церковных мелодий и только после смерти его поступили в Институт рукописей. Никто никогда не работал над этими записями, никто не интересовался ими.

Ингороква открыл оглавление и сразу же увидел среди множества иных сочинений первые строчки уже известных ему стихов, тех, что легли в основу нескольких древних гимнов. Это были стихи те самые, которые он, Ингороква, опубликовал годом раньше в своей монографии о Георгии Мерчуле.

Это его обрадовало. Значит, стихотворные тексты X века исполнялись еще совсем недавно. А музыка?

Чтобы не разбрасываться, исследователь взял хорал «Сасцаулита» («Чудом»), которым открываются своды песнопений X века, нашел его в записи 80-х годов — большая часть знаков совпала. Запись XIX столетия, более сложная в некоторых элементах, была похожа на древнюю запись, как дочь бывает похожа на мать! Ингороква чуть не лишился чувств! В институте до сих пор вспоминают, как слабеющим голосом он попросил воды.

Этот момент в процессе исследования Ингороква я бы сравнил с недавней находкой хетто-финикийской биллингвы — двуязычной записи, которая подтвердила правильность работ И. Мериджи, Б. Грозного, Х. Т. Боссерта по расшифровке хеттского иероглифического письма.

Ингороква продолжал сличать музыкальные тексты... Второй гимн: стихи те же, но между музыкальными текстами нет ничего общего! Третий хорал — то же самое. Четвертый... Пятый... Восьмой... Не похоже! Ирмос «Обремененная» — снова большое сходство!

Ингороква сравнил между собой почти триста гимнов. Тридцать один из них имел много общего с записями XIX столетия. Но особое сходство обнаружилось в записях семи гимнов. Значит, на все остальные тексты поз-

же — на протяжении тысячи лет — была написана новая музыка.

Подобно археологу, Ингороква поднял тысячелетний исторический слой и обнаружил тридцать один гимн, переживший десять столетий. И более тысячи двухсот гимнов, которые навсегда, казалось, исчезли, поглощенные временем, но благодаря трудам Ингороква ожили и зазвучали вновь в наше время.

Он воскресил творчество великих музыкантов древней Грузии — Иване Минчхи, Иоанна Мтбевари, Микаэля Модрекили и прежде всего Григория Хандзтели, который,— это теперь становится ясным,— сыграл в истории древнегрузинской музыки примерно такую же роль, как Иоанн Дамаскин в греческой, а в истории римско-католической — папа Григорий II.

Наконец — это было 26 ноября 1956 года — на расширенном заседании отделения общественных наук Академии наук Грузии Павле Ингороква сделал доклад об этом открытии. Когда ученый сошел с трибуны, в зал стали входить артисты Грузинской капеллы. За рояль сел композитор Мачавариани. Нет, не берусь передать силу этого первого впечатления. Дирижер поднял руку, и величественно, торжественно, стройно зазвучала «Песнь покаяния» Григория Хандзтели на слова грузинского царя Давида Строителя:

Когда настанет время последнего вздоха,
Величие царственности прейдет и слава померкнет,
Радость станет излишней,
Цветение увянет,
Другой получит скипетр,
За другим встанет воинство,—
Тогда помилуй меня, мой всевышний судия!

НОТОПИСЬ ГРУЗИНСКАЯ
И НОТОПИСЬ ГРЕЧЕСКАЯ

Уже не одни ученые Грузии знают теперь, как звучали древние грузинские гимны. Всесоюзное радио транслировало их на весь Советский Союз. Радиопередачу из Парижа, посвященную открытию Ингороква, организовала ЮНЕСКО: древняя грузинская музыка прозвучала уже на весь мир. Еще раньше, в майском номере «Курьера ЮНЕСКО» за 1962 год, редакция напечатала статью П. Ингороква, излагающую основную суть его замечательного открытия. Работа вызвала большой интерес и во Франции, и в Италии, и в Японии, и в социалистических странах. Казалось бы, все уже выяснено, все обнародовано.

Нет! Последнюю точку в науке поставить нельзя. Поэтому пойдем дальше и расскажем больше того, что изложено в «Курьере ЮНЕСКО»!

Как и когда возникла грузинская нотопись? В какой связи находится она с нотным письмом других древних культур?

Ингороква снова всматривается в «невмы», которыми в средние века пользовались народы Европы и христианский Восток. Нет, они не похожи ни по рисунку, ни по характеру, ибо невмы лишь указывали направление движения мелодии и мелизмы.

Ученый рассматривает нотные знаки античных греков... Это гораздо ближе, ибо греческое письмо дает точное обозначение звуков. Но в остальном между ними нет ничего общего. Греческие нотные знаки буквообразны и пишутся в строчку, как в книге. Грузинские напоминают стенографические обозначения и движутся вверх и вниз: движение голоса и движение глаза, следующего за рас-

положением знаков, здесь согласованы. Эта система более приспособлена для свободного чтения музыки. У греков двадцать три нотных знака. Из них главных пятнадцать, и в основе их лежит звукоряд двух октав, образующих систему «телейон». У грузин восемь знаков: следовательно, грузинская запись проще и ближе к темперированной, поскольку отражает структуру одной октавы.

Но что это? Грузинский нотный знак, напоминающий собою флажок, принятый для обозначения шестой ступени октавы, в точности совпадает с греческим знаком! И, что самое удивительное, у греков этот знак тоже стоит шестым в первой октаве! Значит, совпали не только начертания знаков, но и функции знаков! Если такое же сходство обнаружится в других знаках... Нет, пятый греческий знак «гамма» — «Г» — не похож на грузинский. Тем не менее связь несомненна, ибо пятый грузинский знак — это тот же греческий «Г», как упрощенно, скорописью, обозначали его древние греки. Седьмой знак тоже греческого происхождения: это упрощенное написание греческой буквы «дигамма». Восьмой знак грузинского письма повторяет восьмой знак из второй октавы греческой нотописи, только в перевернутом виде. Но зато этот знак — «прессус майор» — имеется в латинском письме, и он совпадает с грузинским начертанием полностью. Это не удивительно: латинские нотные знаки тоже восходят к греческим!

Так выяснилось, что ряд нотных знаков верхнего тетрахорда связан с нотным письмом древней Греции. Но в знаках нижнего тетрахорда ничего общего с греческим Ингороква не обнаружил.

Откуда же взялись они?

Раздумывая над происхождением знаков нижнего тетрахорда и видя в их очертаниях сходство со знаками верхнего, зеркальное их подобие, Ингороква подумал,

что, наверное, грузины сами сконструировали их по образцу верхнего тетрахорда.

Это предположение было правильно, но правильно только отчасти. Однако прежде чем рассказать о происхождении знаков нижнего тетрахорда, нам придется сообщить еще об одной находке.

УЧЕБНИК VII ВЕКА

В сущности, на первый взгляд, никакой новой находки не было: рукопись, которую потребовал Павле Ингороква, уже бывала в руках ученых, только никто из них не смог разобраться в ее содержании.

Это древний учебник пения, озаглавленный «Свод номосов полный и точный». С таким же правом его можно было назвать «Свод законов полный и точный», потому что по-гречески «номос» — закон. Собранные в этом своде стихи сопровождаются не нотными знаками, а проставленным возле каждой стихотворной строки указанием на номос (закон), по образцу которого она должна исполняться. Возле каждой строки указан свой номос. Таким образом, в целом напев складывался из готовых музыкальных «формул» — «законов», из комбинаций уже существовавших мелодических оборотов. Образно говоря, пение по номосам можно сравнить со строительством зданий из готовых крупноблочных панелей: каждая строчка — это готовая цельная музыкальная фраза. А самые фразы, то есть готовые музыкальные штампы — номосы, черпались из обширного репертуара уже существующих гимнов. И от того, в каком порядке они следовали друг за другом, слагался хорал.

Расположены песнопения в этом учебнике в последо-

вательности церковно-грузинского календаря V—VIII веков.

Изучая тексты учебника и сопоставляя их с данными грузинской истории, Ингороква выяснил, что он составлен в 30-х годах VII века, во Мцхете — в центре грузинской патриархии. В это самое время номосы, выработанные в течение трех первых веков христианского богослужения в Грузии, и были приведены в систему, классифицированы. Кроме того, в учебник вошли и те древние номосы, которые сложились еще в античный, дохристианский период.

В учебнике эти древнейшие номосы используются в качестве образцов. Этого мало. В конце книги они представлены в виде особого приложения под названием «Роды номосов 24». И каждый из них имеет свое название.

Перечитывая эти названия, ученый обратил внимание на то, что они составляют три группы по восемь номосов и что между этими тремя «восьмерками» существует какая-то связь. Эта система напомнила Ингороква греческую систему «телейон», то есть греческий звукоряд в две октавы. Но то, что в грузинском учебнике эти группы заключают по восемь номосов, наводило на мысль, что они должны быть связаны с системой октавы. Тогда Ингороква решил, что номосы соответствуют звукорядам — «гласам», выставленным в начале каждого гимна. И не ошибся: это подтвердил анализ названий номосов. Так, первые номосы в каждой из этих трех групп носят названия, которые означают — «главенствующий», «основной», «низкий». А это говорит о том, что они имеют прямую связь с первой ступенью октавы.

Восьмые номосы называются по-грузински «одиа», «ахайа» и «дасадебели». «Дасадебели» значит: «то, что накладывается». Это вызывало в памяти Ингороква гре-

ческий термин, замыкающий систему «телейон» — «прослямбаноменос», что полностью совпадает со значением грузинского термина и заключает в себе важный смысл — «соответствие звуков октавы». А что значит «одиа»?

В античной грамматике есть раздел, называемый «просодия»: буквально это значит припев. В грамматику этот термин вошел из музыкального обихода.

Заподозрив, что по аналогии с «прос-ламбаноменос» «одия» обозначает соответствие между собой восьмых ступеней, Ингороква предположил, что термин «одиа» произошел от «прос-одия»...

В ту минуту он еще не знал сам, насколько он прав!

ТРОЙНАЯ РЕШЕТКА

Иоанэ Петрици, грузинский философ XI века, в своем сочинении «Толкование Платоновой философии» приводит греческие и соответствующие им грузинские названия знаков просодии. «Вракия»,— пишет он,— по-грузински значит «сабрунави», «псиле» означает по-грузински «цвили».

Позвольте, ведь это же названия номосов! Тех самых, что составляют раздел «Роды номосов 24».

Ингороква раскрыл греческий справочник, чтобы проверить, как выглядят знаки просодии.. И увидел: знак «брахия» полностью соответствует второму нотному знаку грузинской октавы. Так вот откуда взялись нижние знаки. Они взяты из античной грамматики. Этого мало! В списке номосов «сабрунави», или, как пишет Петрици, «вракия», тоже стоит на втором месте.

Это двойное совпадение могло поразить любого!

Но это еще не все!

Знак «псиле» соответствует третьему знаку октавы. И, естественно, в списке номосов «цвили», или, как заявляет Петрици, «псиле», точно так же занимает третье место!

Таким образом, в тот миг, когда Ингороква убедился, что два нотных знака в грузинском письме представляют собою знаки просодии, объяснилось:

происхождение грузинских нотных знаков нижнего тетрахорда, обозначаемых под строкой;

название двух нотных знаков;

соответствие между положением нотных знаков среди ступеней октавы и положением двадцати четырех номосов в трехоктавной системе. А главное — была установлена глубокая связь между знаком просодии, нотой и номосом, которая обнаружила строгий порядок, систему, в которой они расположены, словно в клетках таблицы.

После того, как выяснилось все это, следовало углубиться в изучение родословной остальных нотных знаков.

НА ПОМОЩЬ ПРИХОДИТ ЕВАНГЕЛИЕ

В общем-то все уже было ясно: четвертому знаку грузинской нотной системы должно соответствовать название четвертого номоса — «ойни», пятому — номоса «нойни». Но откуда происходят эти названия?

Знак просодии, означающий четвертую ноту,— маленькая черта. И тут Ингороква вспомнил евангельский текст: «Доколе не прейдет небо и земля, ни одна йота или керайа [черта] не прейдет из закона». Отсюда родилось выражение, которое употребляет каждый из нас: «Не уступить ни на йоту».

Йота — «I» — писалась так же, как единица, «Ойни» — по-гречески «один». Значит, «йота» и «ойни» — синонимы, слова-близнецы! Сходится!

Второй знак в евангельском тексте носит наименование «керайа». В просодии он передается знаком, напоминающим скобку. Этот знак в грузинском нотном письме совпадает с пятой ступенью. Среди просодических знаков «керайа» и «йота» — самые маленькие. И в грузинском нотном письме они самые маленькие среди знаков верхнего и нижнего тетрахордов.

Но что значит название «нойни»?

Это значит: «не ойни», то есть противостоящий «ойни». А ведь в грузинской нотной графике они и находятся именно в таком отношении друг к другу: «ойни» в нижнем ряду противостоит знаку «керайа» в верхнем.

Ингороква решает проверить себя. Петрици в перечислении знаков просодии называет «керайа» чертой, а «йоту», или «ойни»,— нижней чертой. И вносит в рукопись начертания обоих знаков. А это как раз и есть четвертый и пятый знаки грузинской октавы! И действительно, один из них пишется выше строки, другой — ниже строки, то есть является «нижней чертой».

В том, что в основу грузинских нотных знаков было положено греческое письмо, нет ничего удивительного. До нас дошло множество фактов, говорящих о широком распространении в Грузии античной эпохи наряду с грузинским письмом письма греческого.

Оставалось выяснить происхождение самого нижнего знака в нижнем ряду. Но поскольку все нижние нотные знаки, как стало ясно Павле Ингороква, восходят к знакам просодии, то и этот знак надо было искать среди просодических начертаний. Так и оказалось на деле.

По-гречески этот знак носит название «ипо-диастоле». Когда в VI или VII веке переводилось сочинение грече-

ского писателя Епифания Кипрского, грузинский переводчик, дойдя до этого знака, передал его словами «кверше-скнели», что значит «крайний снизу». А именно такое положение и занимает этот знак в грузинском нотописании! Отсюда нетрудно понять, что в VII веке между знаками просодии и нижними нотными знаками грузины не видели разницы. И опять совпадение с номосом: соответствующий этому номос, как уже сказано, носит название «главенствующий», «основной», а это определяется его ведущим положением в октаве.

Эта необычайная аргументация, многократно и всесторонне подтверждающая стройность единой системы нотных знаков, гласов и номосов, вызывает в памяти знаменитую «решетку» Вентриса — замечательного ученого нашей эпохи, раскрывшего тайну крито-микенской письменности. Как известно, стройность аргументации, графически воплощенная именно в виде таблицы — «решетки», произвела наибольшее впечатление на всех следивших за открытием Вентриса.

В ОДНОМ РЯДУ

Все, что открыл Ингороква и о чем я решился вам рассказать, дает достаточно ясное представление о высоком уровне музыкально-теоретических представлений и музыкального мышления в древней Грузии. Возникновение грузинского музыкального письма Павле Ингороква относит к первым двум векам нашей эры. Не так уж много дошло до нас музыкальных памятников древности столь глубокой, как новооткрытые древнегрузинские гимны. Древнегреческих памятников сохранилось очень мало, это известно. Самые ранние записи музыки европейской в основном относятся к средним векам. Наи-

более ранние — репертуар римско-католической церкви: это века VII—XI. Древнейшие греко-византийские рукописи относятся к X веку. Уже из одного этого ясно, что древнегрузинская музыка VIII—X веков должна занять место в одном ряду с древнейшими музыкальными культурами мира. Это со всей очевидностью вытекает из открытия Павле Ингороква.

Единственное, что оставалось невыясненным,— это реальное звучание номосов. Казалось, ни один из них до нас не дошел, казалось, что они уже раз и навсегда «растворены» в песнопениях и уже не могут быть выделены из них в «чистом виде».

Но это только казалось. До тех пор, покуда не было расшифровано древнее нотное письмо, система номосов сама по себе не привлекала исследователей. Между тем в начале XX века пять номосов — «Чабанеба», «Улхине», «Чрелсадаги», «Ойни» и «Нойни» — были записаны. Их сохранил для нас знаток древнегрузинского пения Василий Карбелашвили.

В учебнике номосов Ингороква нашел указание на то, что гимн «Нателн мохвед» («Ты явился, свет») поется как номос «Чрелсадаги», а первый стих песнопения «Христос воскрес» — как номос «Улхине».

Эти тексты отыскались среди записей X века в сборнике Модрекили. Ингороква стал сличать расшифрованные гимны с номосами, записанными Карбелашвили... И опять получилось совпадение разительное!

Это новый и весьма убедительный аргумент.

Но и без этого ясно выдающееся значение того, что открыл замечательный советский ученый в древних грузинских рукописях.

О РУССКИХ «ТРОЙКАХ»



то сочинил песню «Вот мчится тройка почтовая»? Или «Степь да степь кругом»? Или песню «Когда я на почте служил ямщиком»?

Если заглянем в каталог фонотеки Всесоюзного радио, то увидим пометы на карточках: «народная песня». Или «слова народные».

Действительно: всё это песни народные. Поются они повсеместно и с давних пор. Народ их любит и помнит. И передает по наследству новым, молодым поколениям как свое духовное достояние. Но при этом понятие «народная песня» отнюдь не означает, что песню сочинял весь народ, что у нее не было авторов — того, кто придумал слова, и того, кто положил их на музыку. Были.

Только имена их или остались никому неизвестными или забылись. А песня пошла. И стала народной. Одни слова народ сокращал, другие поправлял, заменял, добавляя свои, иногда переставлял куплеты. В иных песнях от первоначального текста осталось совсем немного. И все же авторы у всех этих песен были. Так, например...

Но сперва скажу, что привело меня к рассуждениям о русской народной песне.

Началось с журнала «Кругозор». Я предложил рассказать на его страницах о русских тройках в поэзии и в музыке, приложив гибкие пластинки с записью песен. И уже начал вслух проектировать будущее начало — из «Мертвых душ» Гоголя — «Эх, тройка! птица-тройка, кто тебя выдумал!» Да и увлекся. И как не увлечься Гоголем!

«Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы и сидит черт знает на чем; а привстал да замахнулся да затянул песню — кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход! И вот она понеслась, понеслась! ...Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься?..»

Эти строки несомненно самое великое изображение русской тройки, изображение, ставшее символом. Это и русская тройка. И это уже Россия, мимо которой летит «всё что ни есть на земли, и, косясь, постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

И вдруг стало ясно, что это сверхгениальное гоголевское создание связано с русской народной поэзией — с песнями о тройках и ямщиках, поющих удалые и заунывные песни.

И еще одно стало ясно, что в великую русскую поэзию ввел эту тему Пушкин:

По дороге зимней скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.
Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика;
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...

«Зимняя дорога» Пушкина впервые напечатана в 1826 году в журнале «Московский вестник». В 1831 году вышли ноты с картинкой, изображающей русскую тройку — «Зимняя дорога», музыка А. Алябьева». А четыре года спустя песня эта стала настолько известной, что пушкинский текст уже включен в «Песенник» Ивана Гурьянова — верный знак, что в начале 1830-х годов мотив ее был уже у всех на слуху.

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печальный свет она...

Еще более знаменита «Тройка», облетевшая всю Россию,— создание поэта-декабриста Федора Глинки:

Вот мчится тройка удалая
В Казань дорогой столбовой,
И колокольчик, дар Валдая
Гудёт уныло под дугой.
Ямщик лихой — он встал с полночи —
Ему сгрустнулося в тиши:
И он запел про ясны очи,
Про очи девицы души.
«Вы очи, очи голубые,
Вы сокрушили молодца:
Зачем, о люди, люди злые!
Вы их разрознили сердца?
Теперь я горький сиротина!»

И вдруг махнул по всем по трем,
И тройкой тешился детина —
И заливался соловьем.

Вначале этот текст составлял часть другого стихотворения Федора Глинки, напечатанного в 1825 году в газете «Северная пчела».

Семь лет спустя оно было напечатано снова — в «Русском альманахе на 1832—1833 год», с заглавием «Тройка» и с примечанием от редакции:

«Сия песня, сделавшаяся народной, в первоначальном своем виде составляла часть стихотворения Ф. Н. Глинки «Сон русского на чужбине». Она не была напечатана особо, и оттого ее пели с разными изменениями. Здесь помещается она по желанию самого сочинителя так точно, как вышла из-под изящного пера его».

Но кто же сочинил музыку на текст Федора Глинки?

Не торопите вашего собеседника, даже в том случае, если он музыкант. Дайте подумать. Большинство вам ответит: «песня народная». Иные прибавят — «она называется не «Тройка», а «Колокольчик». И редкие назовут композитора Алексея Николаевича Верстовского — знаменитейшего в ту пору автора опер «Пан Твардовский», «Аскольдова могила», «Громобой»... Песню на слова Глинки он написал в 1828 году. За три года она стала народной.

Не один Верстовский положил на музыку слова Федора Глинки. Есть на эти слова музыка Ивана Рупина, написанная в 1831 году. И Александра Дюбюка. Есть и еще одна песня на эти стихи Ф. Н. Глинки. На нотах ее значится: «Колокольчик». Музыка графа М. Ю. Виельгорского, слова А. Пушкина». Очевидно имя поэта-декабриста Федора Глинки не устраивало цензуру или издателя.

В 1834 году в петербургском альманахе «Новоселье»

как бы в ответ на «Тройку» Федора Глинки, появилась другая знаменитая «Тройка», которая так даже и была озаглавлена «Еще тройка». Это стихотворение начинается словами:

Тройка мчится, тройка скачет,
Вьется пыль из-под копыт;
Колокольчик звонко плачет
И хохочет, и визжит.
По дороге голосисто
Раздается яркий звон;
То вдали отбрякнет чисто,
То застонет глухо он...

Эту написал друг Пушкина, очень известный в ту пору поэт Петр Андреевич Вяземский.

С того времени «тройки» стали появляться одна за другой. А о том, кто написал музыку этой песни, скажем немного позже.

В 1837 году третьестепенный петербургский стихотворец Константин Бахтурин, имевший потом отношение к возникновению либретто будущей оперы Михаила Ивановича Глинки «Руслан и Людмила», выпустил сборник стихов, в котором напечатал «Песню ямщика».

Аль опять не видать
Прежней красной доли?
Я душой сам не свой,
Сохну, как в неволе.
А бывал я удал:
С ухарскою тройкой
Понесусь и зальюсь
Песенкою бойкой.
  Не кнутом
  Поведем
  Только рукавицей
  И по пням,
  По холмам
  Мчат лошадки птицей...

Дальше говорится, как молодец попевал да гулял и догулялся — день и ночь страдает по своей «лапушке».

Эту «Песню» в 1840 году положил на музыку славный романсист Александр Львович Гурилев. Есть на эти слова и другая,— которую сочинил Николай Алексеевич Титов.

В 1839 году в Москве, в типографии Августа Семена (а не Семёна) вышел «Альманах на 1840 год Н. Анордиста».

В этом альманахе напечатаны четыре стихотворения под общим заглавием «Тройки переделанные, четыре». В них варьируются строки Пушкина, Федора Глинки и Вяземского — тут и тройка «борзых коней», и ямщик, и песня о любимой, и парафразы «очи девицы-души», и «Зачем, зачем, о люди злые, Вы наш нарушили покой»...

Первая из этих троек стала распространенной песней, которая живет до сих пор.

У Анордиста стихотворение начинается так:

Гремит звоиок и тройка мчится...

Но эту начальную строфу народ отбросил, и песня начинается со второй:

Вот иа пути село большое,—
Туда ямщик мой поглядел;
Его забилось ретивое,
И потихоиьку он запел:
«Твоя краса меня прельстила,—
Теперь мне целый свет постыл;
Зачем, зачем приворожила,
Коль я душе твоей ие мил!»

В этой песне ямщик предчувствует свою скорую смерть, говорит, что о нем «сгрустятся лошадушки», мечтает, чтоб «девица молодая» пришла на его «могилку»:

Уж, говорят, его не стало,
Девица бедная в тоске,
Она безвременно увяла,
Грустя по бедном ямщике.

Из текста неясно, почему девица, которая ямщика не любила, безвременно увядает в тоске по нем. И понятно, что в народно-песенном варианте эта строфа тоже отброшена.

Литературный источник песни в продолжение долгого времени был неизвестен. Его установил уже в наше время замечательный знаток русской поэзии и народно-поэтического творчества Иван Никанорович Розанов. Но разгадать секрет фамилии Анордист не смог. По его мнению весь альманах — в нем более трехсот страниц — заключает в себе сочинения одного автора. Видимо, так и есть. И, вернее всего, что Н. Анордист — псевдоним. Однако составитель великолепного библиографического труда «Русская поэзия в отечественной музыке» Г. К. Иванов указывает, что Анордиста звали Иваном. Это извлечено им из нот. Но каким образом Н. Анордист стал Иваном, покуда не установлено.

К числу популярнейших «Троек» относится та, которую исполняла в своих концертах Надежда Андреевна Обухова:

Пыль столбом крутится, вьется
По дороге средь полей.
Вихрем мчится и несется
Тройка борзая коней...

В следующих строках «разгульный» ямщик запевает русскую песню и «заливается соловьем» под «заливной звон колокольчика». И хоть песня его удалáя, громкая, с присвистом, умолкнув вдали, она рождает в душе поэта тревожное и тоскливое чувство. Слова этой песни

сочинил ныне никому не известный, а в прошлом веке весьма плодовитый стихотворец Василий Чуевский. Что же касается музыки, то ее написал П. П. Булахов. Песню «Вот на пути село большое» на слова Анордиста написал тоже П. П. Булахов. И песню на слова Вяземского — «Тройка мчится, тройка скачет» — тоже П. П. Булахов.

Позвольте! Как понимать? П. П. Булахов — автор трех «Троек»?

Нет! Тут надо вспомнить, что Булаховых в истории русской музыки было трое. И у всех троих имя начинается с буквы П.

Старший Булахов — Петр Александрович, знаменитый в 20—30-е годы прошлого века московский певец, обладатель тенора необыкновенной мягкости и красоты, был не только оперным певцом, но и сочинителем музыки.

У него было двое сыновей — Петр Петрович и Павел Петрович. Павел тоже обладал тенором и в 1850—1860-х годах славился как великолепный оперный певец и при этом тоже сочинял романсы и песни. Но самым из них выдающимся был старший сын Петра Александровича — Петр Петрович, обладавший не только тенором, но и замечательным композиторским дарованием. Ему-то, более, чем брату и чем отцу суждено было прославить эту талантливую семью.

Теперь уже время сказать, что «Тройку» на слова П. А. Вяземского «Тройка мчится, тройка скачет» написал Павел Булахов. А «Тройка» на слова Чуевского и «Вот на пути село большое» с прекрасной музыкой на слова Анордиста — это песни Петра Булахова. Сложилось так, что именно эти две из его песен стали самыми популярными. Ему же — Петру Петровичу Булахову — принадлежат перефразированные народные песни «Во поле березонька стояла» и «Не белы́ снеги́», которую в

«Мертвых душах» поет Селифан — кучер Чичикова. Впрочем, существует предположение, что две последние — парафразы народных песен — принадлежат отцу, Петру Булахову — старшему.

Передо мной ноты: «Цыганская песня «Вот на пути село большое». Аранжировал П. Булахов. Москва. В музыкальном магазине А. Миллера». Цензурное разрешение — 26 октября 1845 года.

Только пять лет прошло со времени выхода в свет альманаха Н. Анордиста, а песня уже широко известна в «аранжировке» П. Булахова. Очевидно «цыганская» здесь означает не жанр, а связывает песню с исполнителем из цыганского хора. Обозначение «цыганская песня, сочиненная П. Булаховым» лишало бы ее специфических качеств, она воспринималась бы, как подражание цыганской песне. Думаю, что в данном случае аранжирование равно сочинению.

Таинственный Н. Анордист начал свое стихотворение строкой «Гремит звонок и тройка мчится». Другой безвестный поэт — Григорий Малышев начал свое почти так же: «Звенит звонок, и тройка мчится». На сходство этих начал первым обратил внимание тот же Иван Никанорович Розанов.

Анордист написал стихотворение грустное. Малышев пишет о мгновении радостном. Пятнадцать лет не был дома молодой воин, и неожиданно входит, неузнанный, в круг родных, и открывает себя. Называется стихотворение «Свидание через пятнадцать лет».

Книжечка стихотворений Малышева появилась в 1848 году. Профессиональным поэтом он не был. Солдатский сын, он сам служил в армии, а потом состоял регентом при петербургской Придворной певческой капелле.

Книжке стихов предпослано предисловие, из которого узнаем, что семи лет Малышев был разлучен с родными

и отдан в «казенное заведение», а достигнув семнадцати лет, участвовал в турецкой войне, а позже — в Польской кампании. Очевидно в стихотворении рассказана судьба самого Малышева. Если он был оторван от семьи в семилетнем возрасте, десять лет обучался, а потом участвовал в двух кампаниях, то прошло около пятнадцати лет, и родные в самом деле могли его не узнать. Можно допустить, что «Свидание через пятнадцать лет» писано под живым впечатлением встречи еще в 1830-х годах. И что не Малышев у Анордиста, а Анордист у Малышева позаимствовал конструкцию первой строки, тем более, что сам Анордист заверил читателей, что его «Тройки» представляют «переделку» общеизвестных, другими словами, заключают в себе отголоски чужих сочинений.

Начав строкой «Звенит звонок, и тройка мчится» Малышев снова закончил стихотворение тройкой:

Звенит звонок. Ямщик несется
В обратный путь уже один;
И снова песня раздается
В дали чуть слышно: динь, динь, динь.

Кто же написал музыку на эти слова?

Думаю, что коль скоро Малышев служил регентом в Придворной капелле, то, наверное, сам сочинил и музыку. Песня отличная. Глубоко и совершенно по-новому «повернул» эту тему в одном из своих ранних стихотворений — 1846 года — Николай Алексеевич Некрасов. В его стихотворении «Тройка» не ямщик, погоняющий тройку, поет о своей любимой,— тут поэт говорит о судьбе девушки, сердце которой забилось при виде тройки, уносящей красавца-корнета:

Что ты жадно глядишь на дорогу
В стороне от веселых подруг?
Знать забило сердечко тревогу —
Все лицо твое вспыхнуло вдруг...

Некрасовское стихотворение — это предсказание ее будущей трагической беспросветной судьбы.

Не гляди же с тоской на дорогу
И за тройкой вослед не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши.

Как гоголевская, так и эта — некрасовская — «тройка» связана с песенной традицией. Ее внутренний драматизм, глубина содержания, гражданский пафос вдохновили шестерых композиторов — Ольгу Бернард, сочинившую в 1852 году песню «Сельская красавица», Н. Ф. Вителаро, положившего стихотворение Некрасова на музыку (издана в 1856 году), А. И. Дюбюка (в 1857), Н. М. Леонтьева (в 1857), С. А. Зыбину (в 1858). Песню Н. Леонтьева пела Н. А. Обухова. На нотах этого сочинения значится: «Н. Леонтьев. Цыганская песня «Тройка». Вновь аранжированная А. Дюбюком. 1857». Видимо, в 1850-х годах эту «Тройку» пели создавшие ей успех цыганы из хора Ильи Соколова. Что же касается распространенной песни на эти слова, которую исполняла М. П. Максакова — ее написал, очевидно, А. И. Дюбюк.

К циклу лучших песен о тройках нужно отнести знаменитую «Однозвучно гремит колокольчик», слова которой сочинил И. Макаров. Об этом поэте до самого последнего времени мы не знали ничего ровно, кроме фамилии. Да и та установлена только в 1930-х годах.

Но в последнее время пермский филолог Александр Кузьмич Шарц обнаружил в Пермском Облархиве интереснейшие материалы и выяснил, что Макаров был крепостным помещика Всеволожского, что родился он в 1821 году в семье ямщика, который служил на почте. В детстве будущий поэт постоянно ездил с отцом и хорошо знал ямщицкую жизнь и ямщицкие песни.

Отец Макарова умер в дороге — замерз.

Услыхав, что молодой Макаров пишет стихи, помещик отдал его в солдаты. Но и в солдатах его наказали. За самовольную отлучку домой определили ямщиком в конвойную роту, которая сопровождала ссыльных, шедших по этапу в Сибирь. В 1852 году, в возрасте 31 года, Макаров умер. Так же, как и отец. Замерз в дороге. В его мешке обнаружили рукописи — это были его стихи.

Приведенные мною сведения о Макарове обнародовала, огласив их по радио, литературовед Светлана Магидсон.

Стихотворение Макарова «Однозвучно гремит колокольчик» вдохновило прекрасного мелодиста Александра Львовича Гурилева, имя которого мы уже называли. В 1853 году он написал песню, которая до сих пор входит в репертуар многих певцов и хоров, исполняется и под гитару, и в сопровождении оркестра народных инструментов. И хотя в этой песне нет слова «тройка» — это песня о тройке, о ямщике и о его песне.

Кроме гурилевского «Колокольчика» на эти слова Макарова есть и другая песня, которую сочинил автор, нам неизвестный. Она постоянно исполняется по радио и в концертах и любима за простоту и благородный мотив.

Время шло. Традиционный жанр «ямщицкого романса» — жалобы влюбленного ямщика — осложнялся, обретал характер все более и более трагический. Стоит сопоставить с «Тройкой» Федора Глинки стихотворение крестьянского поэта Ивана Захаровича Сурикова.

Степь да степь кругом,
Путь далёк лежит,
В той степи глухой
Умирал ямщик...

Если вспомнить судьбу Макарова, станет понятно, что стихотворный рассказ Сурикова взят из самой жизни.

Песню на суриковские слова написал С. П. Садовский. Интересно, что других изданных песен у этого композитора нет: «Степь да степь кругом» единственное зарегистрированное его произведение.

Это уже конец 1860-х годов. Вслед за Суриковым о трагедии ямщика рассказал ярославский поэт-демократ Леонид Николаевич Трефолев в стихотворении, которое так и называется «Ямщик». И представляет собою перевод из польского поэта Владислава Сырокомли (псевдоним, под которым печатал стихи поэт Людвик Кондратович).

Когда я на почте служил ямщиком,
Был молод, имел я силенку,
И крепко же, братцы, в селенье одном
Любил я в ту пору девчонку.

Однажды, в метель, начальник послал ямщика со срочным пакетом. Тот увидел на дороге замерзшего:

А снег уж совсем ту находку занес.
Метель так и пляшет над трупом.
Разрыл я сугроб-то и к месту прирос,
Мороз заходил под тулупом.
Под снегом-то, братцы, лежала она...
Закрылися карие очи.
Налейте, налейте скорее вина,
Рассказывать больше нет мочи!

В том же году Трефолев написал другое стихотворение, которое намеренно противопоставлено «Тройке» Федора Глинки, хотя бы уже близостью первой строки:

Вот мчится тройка почтовая
По Волге-матушке зимой.
Ямщик уныло напевая,
Качает буйной головой.

Из разговора с приветливым седоком выясняется, что в жизнь ямщика вмешались «богатый» и староста:

Ах, милый барин, добрый барин,
Уж скоро год, как я люблю,
Да нехристь староста-татарин
Меня журит, а я терплю.
Ах, милый барин, скоро святки,
И ей не быть уже моей:
Богатый выбрал, да постылый,
Ей не видать веселых дней!..

Кто написал музыку на слова этих трефолевских стихотворений, покуда не установлено.

Но, как видим, тексты всех этих песен сочинены поэтами — известными, малоизвестными и просто безвестными. Авторство Анордиста, Малышева и Макарова установлено покойным И. Н. Розановым, на Трефолева указал в печати Б. Д. Челышев (а мне — Вячеслав Иванович Клюев). Но от того, что установлено имя поэта, песня не становится менее народной. Зато выясняется ее «возраст», ее «эволюция», ибо в народно-песенном обиходе поэтический текст, как уже сказано, претерпевает подчас очень сильные изменения. Так от «Тройки» Вяземского из сорока строк осталось всего только шесть, остальной текст представляет собою сочинение неизвестных нам исполнителей. Эта песня часто звучит по радио и в концертах — удалая, лихая, счастливая:

Едет, едет, едет к ней,
Едет к любушке своей.
Тпру!.. и тройка вдруг осела
У знакомого крыльца.
В сани девица влетела
И цалует молодца...

Всего этого в стихотворении Вяземского нет.
У Федора Глинки первые строки:

Вот мчится тройка удалая
В Казань дорогой столбовой.

Важная для поэта по каким-то личным ассоциациям Казань скоро отпала. В народе стали петь:

Вдоль по дорожке столбовой.

И понятно: Казань — это слишком конкретно, и не ясно, почему тройка мчится в Казань, а не в какой-нибудь другой город. Кстати сказать, народный вариант всегда лучше литературного и удобнее для пения. Иван Никанорович Розанов, чье имя я вспоминаю неоднократно, назвал народ великим критиком и редактором. Это — прекрасная формула.

Среди русских народных песен — элегических и удалых — песням о тройках принадлежит особое место. Это — песни о песнях. Их поют ямщики, повествующие о своей горькой доле или раскрывающие богатства своей души. В их лице поет сам народ. Это — песни народные о народе.

Бесконечная тема!.. К ней причастны Пушкин, Гоголь, Некрасов, Блок... Посвящая России одно из самых своих великих стихотворений, Блок вспомнил — песню ямщика, и «дорожную даль», и тройку:

Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы росписные
В расхлябанные колеи...

«Дайте мне тройку быстрых как вихрь коней, садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света»,— это Блок цитирует Гоголя. И пишет, что в образе тройки, как ослепительное видение в кратком творческом сне сверкнула Гоголю будущая Россия:

«У, какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль!.. Русь! куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает

ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух...»

Когда мы вспоминаем песни, в которых мчатся необгонимые тройки, мы слышим памятью голоса — Н. Обуховой, М. Максаковой, В. Левко, И. Архиповой, Л. Руслановой, Л. Зыкиной, слышим И. Козловского, С. Лемешева, В. Норейку, И. Скобцова, Б. Гмырю, Н. Кондратюка. И стройное звучание хоров... Многие поют эти вдохновенные песни.

Их насчитывается более ста,— русских троек: «Вихрем на гору несется», и «Впрягай, ямщик, скорее тройку», и «Тройка, тройка, сколько забвенья даришь», и «Гай да тройка, снег пушистый», и «На последнюю пятерку найму тройку лошадей», и знаменитая «Ямщик, не гони лошадей»... Даже из первых строк не трудно понять, что это песни уже не о ямщиках, а о седоках. Возникли они в конце прошлого — начале нынешнего столетия, в большей своей части это песни эстрадные, имеющие мало общего с теми, подлинно народными песнями, которые созданы в XIX веке и распеваются до сих пор.

Удивительно!.. В наш век автомашин, летательных аппаратов, движущихся быстрее звука, космических ракет, когда тройка уже никого не удивит быстротой, песни про тройку по-прежнему удивляют. И радуют. И заставляют задуматься. А иногда погрустить.

...Что ж! Это свойство поэзии истинной — она всегда современна, ибо в песнях о тройке вылился русский национальный характер, явилась душа народа, весь жар, весь размёт его чувств. И хоть нет уже ни той жизни, ни троек, ни ямщиков, ни проезжих корнетов, песня живет и звучит над миром и, как сказано у Гоголя, вьется около сердца.

ТОРЖЕСТВО ТАНЦА



огда мы слышим слова «Моисеев» и «Ансамбль народного танца СССР», перед нашим мысленным взором возникает волшебное зрелище, и танцы разных народов и разных стран проносятся один за другим. Что же могут прибавить слова к этому торжеству танца?

Только одно: надо мысленно пробежать весь путь Игоря Моисеева, подумать немного о тех богатствах, которые мы видели с вами в продолжение всех этих лет, и сказать спасибо создателю удивительного ансамбля, одному из самых вдохновенных поэтов хореографии.

Моисеев сумел выразить дух нашего народа и нашего времени. Уже это одно говорит о великости его таланта

и значении его творческого пути. Это художник народный, национальный, сумевший при этом выразить дух не одного своего народа, но глубоко проникнуть в дух и характер иных народов. И тут уже нам остается измерить его талант самой высокой мерой и сказать, чьим традициям следует он.

Несомненно, великим традициям созидателей русской культуры. Вспомним: образный мир Пушкина не ограничился ни Петербургом, ни Москвой, ни псковской деревней, ни полем Полтавской битвы, ни горами Кавказа и Крыма, ни бесконечной оренбургской степью. Он простерся от Камчатки до берегов Адриатики, до Парижа и Лондона, до садов Мадрида, до прерий Америки, хотя, как известно, Пушкин ни разу не покидал пределов России. Тем не менее он обнял в своей поэзии целый мир, ибо, как говорит Белинский, в натуре поэта великого лежит все человечество.

То же характерно для Глинки, в чьем творчестве воплотился не один русский музыкальный фольклор, но и увлекательный мотив польской мазурки, и стремительная дагестанская лезгинка, и грузинская, и персидская тема, и итальянская баркарола, и напевы Испании.

И МХАТ переиграл всю мировую драматургию, будучи при этом величайшим национальным театром. И Маяковский мог вжиться в образ негра преклонных годов. Это великое преимущество всеобъемлющей русской культуры и советской культуры — в высочайшей степени выражая свое национальное своеобразие, быть чуткой к жизни других народов.

Широчайший национальный диапазон творчества Игоря Моисеева позволяет вспомнить сегодня об этих традициях и сказать о высотах, на которые он поднялся и откуда ему далече видать новые просторы хореографии. Не станем, однако, ни с кем его сравнивать, ибо он

ни на кого не похож, кроме себя самого, и первым прокладывает путь. Он первый, кто подлинные народные танцы возвел в высочайший ранг профессионального искусства, поставив в один ряд с балетом. Моисеев открыл и утвердил на советской сцене небывалый дотоле жанр.

В этом человеке соединились вдохновенный собиратель танцевального фольклора, талантливейший исследователь танцев, блистательный режиссер и драматург и один из самых выдающихся хореографов, каких знает история мирового искусства. За время существования ансамбля он поставил более трехсот танцев... Неверное слово: не поставил, а перевоссоздал или заново создал. Он по природе своей не исполнитель, но созидатель-новатор.

Он начинал как талантливый танцор на сцене Большого театра, а вскоре проявил себя как хореограф — в постановках своеобразных и смелых. Перелистывая газеты 20—30-х годов, вы прочтете по адресу Моисеева одни похвалы. Но не того он искал! Он стремился создать новый репертуар, найти новые формы, представить в танце новую, советскую жизнь. Его новаторские стремления поддержал Анатолий Васильевич Луначарский. И, основательно изучив в крупнейших библиотеках страны историю танца, Моисеев приступил к собиранию хореографического фольклора.

Где только не побывал он тогда! И объехал и пешком обошел многие области русской земли, Белоруссии, Украины, верхом на коне путешествовал по Хевсуретии, по Сванетии, на ишаке проехал Памир до Хорога. Наблюдал, как танцует народ. Расспрашивал. Запоминал... Как бывает слух абсолютный, так у Моисеева, я бы сказал, абсолютный глаз и абсолютная память на движение, на танец.

И он уносил в глазах народные танцы — уносил пляски охотничьи и воинственные, и такие, в которых поэтически воплощен сельский труд. Танцы, полные юмора и любовного жара. Танцы суровые, степенные, огневые... И куда ни бросал взгляд этот вдохновенный художник, всюду он видел живую жизнь, которая трепетала и кипела вокруг него, готовая воплотиться в танце. Все вдохновляло его: сельская улица в праздник, каток, стадион, народное гулянье в столице, спортивные парады на Красной площади — парады, которые многие годы подряд режиссировал он сам, Игорь Моисеев.

В 1937 году Игорю Александровичу поручено было создать Государственный ансамбль народного танца СССР — первый в мире ансамбль подобного рода. И одна за другой стали появляться программы, где русскую пляску сменял украинский гопак, где мчался степной джигит, слившийся с воображаемым конем, и грузин в чохе с кинжалом на поясе парил над сценой, подобно орлу. В танцевальных созданиях Моисеева каждый народ говорит на своем языке, у каждого своя ритмика, своя пластика, своя манера, своя координация, свой неповторимый национальный дух. Не копию видим мы, а волшебное преображение народного танца, из которого взято все лучшее. И притом усилено, возведено в новую степень поэзии! Подобно великим поэтам, преображающим народные сказки, он возвращает народу танец в новой очищенной красоте. При этом все его творчество глубоко современно. Сквозь сознание художника умного, смелого, острого преломлена в его танцах история. Мы видели скоморохов Древней Руси, воскресную дореволюционную сценку, полную тонкой насмешки, чеховской гуманной иронии, когда осмеянный не лишается человеческих черт. И все вы, конечно, помните «Партизан» — краткую, но великую сцену, где героика, патетика,

лирика, эпос, история, современность сливаются воедино! Партизаны какой войны? Гражданской? Отечественной? Ни той, ни другой. Это высокое обобщение. Это хореографическая песнь о людях, защищающих завоевания революции. Это шедевр советской хореографии, поражающий не только нас и наших друзей, но даже и недругов наших. Создания Моисеева могут вызывать радостный смех, но и способны исторгать слезы!

Как остро чувствует он социальную природу каждого танца! Как умеет показать в нем не только характер народа, но и отдельный характер, взаимоотношения, судьбу! И артисты ансамбля не только танцуют, но с великолепной психологической достоверностью воссоздают образы людей разных наций и разных эпох. Вот почему я назвал Моисеева драматургом и режиссером, а ансамбль его хочу назвать замечательным современным театром, который средствами танцев говорит на всех языках мира.

Сила этого театра в его нерасторжимом родстве с поэзией народного танца, в его удивительном оптимизме, народности — не декларативной, не этнографической, а духовной.

Уверен, что если бы художники, такие различные, как, скажем, Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов, Таиров, побывали на концерте Ансамбля народного танца СССР, то, творчески несогласные между собой, они все согласились бы на том, что это прекрасно!

То, что сделал Моисеев с 1937 года,— это своего рода танцевальная энциклопедия народной жизни. Такого никогда еще не было. А сколько ансамблей народного танца родилось под влиянием моисеевского — коллективов ныне тоже прославленных и получивших мировую известность! Возникли ансамбли в наших республиках, в социалистических странах, итальянцы подымают фоль-

клор с помощью Моисеева. И по-прежнему отовсюду идут письма и просьбы: помочь, научить, направить... И куда бы, в какую бы страну ни приехал ансамбль, Моисеев всматривается, как танцуют в этой стране, запоминает, разучивает и, помогая другим, творчески обогащается сам,— волшебный глаз, волшебное ухо, цепкая память, молодой дух и ум.

В одной из своих статей Моисеев привел как-то изречение Гёте: «Наполняйте ваш ум и сердце, как бы они ни были обширны, идеями и чувствами вашего века, и художественное произведение не замедлит явиться!»

Я отнесу эти слова к самому Моисееву: его ум и сердце полны величайших идей и величайших чувств нашего века. Вот почему произведения прекрасные, произведения глубоко современные неистощимо рождаются у него одно за другим!

УЛАНОВА



на не исполняла прекрасно-бравурных партий. Не поражала зал блистательной техникой. Не покоряла его властным движением и всепобеждающим взором: тут были другие сверкающие таланты, другие, прославленные на весь мир балерины, восхищавшие целые поколения.

Может быть, это покажется странным, но к Улановой — одной из величайших балерин за всю историю хореографического искусства слово балерина не очень идет. Уланова в танце — поэт. И, как у поэта великого, у нее свой поэтический стиль и свой мир. И в каждом, созданном ею образе,— собственный непостижимо пре-

красный образ: воплощение покоя, серьезности, скромности, ясности, чистоты, той гармонии и того совершенства, которые пленяют нас в полотнах величайших художников Возрождения. Опущенный долу взгляд, тихий мир чела, девическая нежность, незащищенность. И до времени скрытое высокое чувство, ради которого она готова каждый раз пожертвовать собой, умереть, стать воспоминанием, стать музыкой. И притом — поразительная свобода на сцене, естественность, высокая простота! Удивительная сосредоточенность, которая всегда заставляла нас верить, что нет иной жизни, чем та, которой живет она, нет зала, нет публики — есть только мир, который окружает ее. Глубокой искренностью покоряла она, бесстрашием таланта, верой в реальность образа, ею творимого. И, конечно, удивительной техникой. Только мы не знали об этом, не замечали ее высокого мастерства. Все свершалось легко и как бы само собою.

Да, спектакль с Улановой — это театр. И это — балет. Но и еще что-то, что бывает, когда на глазах твоих происходит чудо преображения, когда забываешь оценивать, сравнивать, а сидишь молчаливый, пораженный до грусти совершенством творения, когда раздумья о жизни и о прекрасном хлынут в душу твою и возвысят тебя над собою самим. И не хочется говорить, потому что слову не выразить.

Никто не спрашивал, как она танцевала. Спрашивали: «Уланову видел?» Пожалуй, не ошибусь, если скажу, что танец был для нее всегда только средством и никогда не был целью творенья: истинная сфера ее искусства — трагедия, выраженная средствами танца и поэтического движенья.

Когда мы говорим по прошествии времени о малом поэте, мы говорим: «он писал». Но о Пушкине — «пи-

шет!» Искусство высокое не проходит. Даже и то, которое нельзя зафиксировать и передать поколеньям вполне. Оно живет все равно — живет в благодарных воспоминаньях, в традициях мастера, в том, что творческий подвиг его становится навсегда вершиной искусства и мерилом искусства. Прекрасного, как Уланова, которой никогда не быть в прошлом, но всегда — в настоящем и в будущем!

ВСПОМИНАЮ ОБУХОВУ



споминать Надежду Андреевну Обухову?! Но можно ли вспоминать, когда помнишь ее всегда? И даже не помнишь, а существуешь с чувством, что она была, есть и будет, что искусство ее не пройдет никогда. И чем дальше отодвигается время — тем все большим кажется это явление: Обухова. Ибо она великая певица нашего времени, а, следовательно, принадлежит и будущему.

Сохранились записи ее голоса — пусть малой части того, что она пела, но сохранились. Слышим мы этот голос, услышат и грядущие поколения. Так надо ли пытаться передать ее пение словами, коли его можно послушать?

Но так уж устроен человек, что хочется ему поговорить о том, что дорого ему, без чего он не может жить, хочется разделить восторг свой с другими, сказать, что для него значит голос Обуховой, каждое дыханье ее, каждое, произнесенное ею слово в арии или романсе. И раз так устроен человек — возьму и попробую.

Когда я еще не так давно читал книги, письма, воспоминания людей XIX столетия, их рассказы про слезы восторга, которые они проливали при звуках песни, эти слезы казались мне преувеличениями художественного характера или же данью времени, воспитанию. Я понимал, что можно прослезиться в театре, переживая трагическую коллизию; можно прослезиться в балете — на «Жизели» с Улановой. Но прослезиться от романса, от песни... Мне казалось, что описанное в тургеневском рассказе «Певцы» или слезы, исторгавшиеся при исполнении цыганских романсов,— все это отошло в прошлое. Что ж! Удивительного тут нет: меняются представления, вкусы, меняются человеческие реакции.

Нет, я ошибся! Когда Обухова пела в зале Всероссийского театрального общества — это было в 1956 году — пела «Не пробуждай воспоминанья минувших дней, минувших дней», стояла на сцене свободная, вдохновенная, строго-простая, взволнованная и внешне спокойная, я, почувствовав, что в глаза кольнуло что-то горячее, промокнул пальцем край века и, украдкой, чтоб посмотреть, не заметил ли кто-нибудь моей слабости (я сидел в первом ряду) обернулся — я увидел: весь зал прослезился. И сидели все с такими прекрасными просветленными лицами, что стало ясно: ничто никуда не ушло. Всё в нас, если есть та степень совершенства в искусстве, когда не пение одно, не голос, не манера исполнения, не артистизм, а нечто большее,— когда и пение, и личность, и судьба, и характер, натура, искусство, вера в него и го-

товность к свершению подвига во имя него, полное сосредоточение всех сил души, без остатка, священнодействование в душе, простота, величайшее бескорыстие, любовь к тому, о чем поешь, и к тому, кто создал, и к тому, кто тебя слушает, чувство величайшей самоотдачи, самосожжения в пении, отрешенность от всего временного, житейского, преданность величию минуты, которые потрясают не только слушателей, но и ее самое — певицу — вот, что открылось тогда, в том концерте, и в тех, когда она пела незадолго до смерти в квартире А. В. Неждановой, и в Большом зале консерватории, и в зале Дома писателей, и в дни войны в редакции «Комсомольской правды», и в спектаклях Большого театра,— во всех решительно залах, где Надежда Андреевна пела одна и пела вместе с другими, и в общих концертах, и сама собою, и в образах...

Что это было?

Не знаю! Величайшие минуты, которые на всю жизнь стали путеводителями, убеждением в том, что подлинное совершенство возможно и что рождается оно в таких вот концертах. И воспоминания о них не убывают ни в силе, ни в яркости от того, что к ним возвращаешься, как к истоку самых светлых, высоких чувств, от того, что к ним прибегаешь как к заклинанию...

В чем же эта сила Обуховой, ее воздействия на людей? Голос? Да, голос, проникающий в самые глубины души, ранящий, как всякое слишком сильное чувство. Но, может быть, глубочайшее проникновение в ту музыку, которую она исполняет? Да, и в этом отношении у нее мало соперников, ибо она — не просто певица, а музыкант, великий музыкант нашего времени: и все же не в этом, мне кажется, самая неповторимая сторона ее дарования.

Обухова — великой лирической силы поэт, чей талант

выразился не в сочинении стихов, не в сочинении романсов, а в исполнении стиха и романса. И многое из того, что поют и пели другие, открыла только она — только она превратила скромные любительские романсы в высокие образцы лирической музыки. И когда думаешь, что мы каждый раз присутствовали не при исполнении, а при создании нового поэтического творения, яснее становится, почему все замирало, потрясенное ее пением, почему зал задумывался, отрешенный ото всего, кроме этого голоса, и слезы текли без горечи, от сознания сладостной силы искусства. И тогда душе открывалось, что она одной крови с Пушкиным и Чайковским, с Глинкой и Лермонтовым, Тютчевым и Рахманиновым и уже не удивляло, что музыкально немудреные вещи «Нет, не тебя так пылко я люблю», «Песня косаря», «Не шей ты мне, матушка», «На заре ты ее не буди» подняты ею до высочайших вершин лирики, неповторимой, неподражаемой, ибо это поэзия в высшем ее значении, соседствующая с трагедией и выражающая все разнообразие и всю глубину человеческих чувств.

Вот, что радовало и печалило душу, когда задумчиво и спокойно, словно не в концертном зале, а наедине с собой и словно для себя она пела «Нам звезды кроткие сияли...» и страстное воспоминание, обращенное к кому-то неведомому, но уже облагороженному этою силою чувства, потрясало нас в эти краткие, но вместившие целую жизнь минуты!

Она умела соединять в одной ноте страданье, вкрадчивость и призыв: ее голос способен был в одном звуке выразить и покорность и страстность, мятежность и кротость, увлеченность и целомудренность. И всегда был голосом очень русским, за которым открывались ассоциации с русской природой, и русским национальным характером, и с русской поэзией, и песней, и русской историей.

И никогда он не бывал похож на прежнее свое воплощение, как не похожи по страсти, по интонации, по манере произносить слова, по характерам, по национальной своей принадлежности Любаша Обуховой, ее Кончаковна, ее Амнерис, ее Кармен, героиня в «Элегии» Массне и та, от чьего имени поется «Утро туманное, утрое седое».

Вслушиваешься — ничего нет эффектного, броского в ее пении. Оно до предела просто. Но значительность каждой фразы ее, ее органичность, душевность ее таковы, что потрясают величайшей верностью совпадения замысла поэта с замыслом композитора и ее — исполнительницы, верностью духу времени, о котором она поет, и духу времени, для которого песня поется... И каждый раз — знакомы слова и мелодии, но каждый раз они вызывают в нас чувства душевного очищения, чувства возвышенные, стремительные, увлекающие, желание совершить что-то большое и благородное.

Я бы сказал: Обуховой в высшей степени свойственно интуитивное чувство меры... нет, точнее... Ей свойственно, как мало кому в искусстве, великое интуитивное чувство еле заметного *преувеличения меры*, без которого в искусстве нет праздника. Говорю, а сам слышу:

Нет, только тот, кто знал
Свиданья жажду,
Поймет, как я страдал
И как я стражду...

Голосов и прекрасных голосов, и певцов прекрасных много на свете — они были, есть, будут. Они увлекают, приводят в восторг, доставляют неизъяснимое наслаждение. Пока вы их слышите! А в воспоминании радуют! Голос Обуховой потрясает. Даже в воспоминании! Он живет в сердце и в памяти, как поэзия, как сама музыка!

И когда слышится словно сквозь сон в сутолоке будничных дней «О, засни, мое сердце, глубоко...», собственное твое сердце испытывает судьбу того сердца и ее сердца. И в этом великом слиянии многих сердец — сердца певицы и ее восхищенных слушателей — и таится, наверное, непостижимая загадочность очарования Надежды Андреевны. Бывают в юности состояния, когда музицирование превращается в переполняющее душу чувство радости, граничащее с чувством страданья. Обухова дарит вам эту юношественную горячность от того часа, когда вы впервые услышали ее пение до последней минуты жизни!

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЕВГЕНИИ МИКЕЛАДЗЕ



познакомился с ним в Ленинграде осенью 1928 года. Помню, я вошел в комнату — это было у Лили Гварамадзе — увидел композитора Иону Туския с его до блеска выбритой головой, вечно смеющимися глазами и протянутым вперед пальцем, обещающим какую-нибудь веселую историю, еще нескольких тбилиссцев и на низеньком пуфике возле дивана светловолосого молодого человека с маленькими горящими ушами, с мужественным, серьезным и, я бы сказал, озабоченным красивым лицом, на котором чуть припухлые и словно скорбные губы большого красиво очерченного рта создавали прекрасную гармонию в сочетании с умным, открытым и твердым взглядом светлых

и ясных глаз. Он встал — оказался статным и даже высоким. Фигура у него была необычная — мужественная, крепкая — не такая, какую мы связываем с представлением о дирижере. Помню его большие музыкальные руки, его горячее и крепкое пожатие.

О чем шел тогда разговор теперь уже не восстановить. Но облик его с того вечера стоит в моей памяти неотступно. Он вежлив, корректен, разговаривая с вами склоняется немного вперед. Эта вежливость без преувеличений и без подчеркиваний сочеталась у него с полной свободой прямых, нелицеприятных суждений о людях и об искусстве, иногда очень резких. Потом, познакомившись ближе, я узнал, что сдержанные манеры облекали быстрые переходы и пламенный, порою неудержимый темперамент.

— На чем он играет? — спросил я Иону Туския.

— Великолепный валторнист! Он еще подростком в Тбилиси играл в оркестре у Мизандари. Тот его обожал как сына. Женя очень способный дирижер. Гаук его хвалит очень.

Я вернулся к Микеладзе. Разговаривая, формулируя мысль, он, не прерывая речи, отводил иногда взгляд в сторону, и, устремив глаза мимо вашей головы куда-то вдаль и словно увидев там нужную ему мысль или образ, возвращался к вам взглядом и смотрел на вас твердо и убежденно. Уже тогда, в первых с ним разговорах, я почувствовал силу его характера, точность и убедительность суждений. Потом-то я уразумел окончательно, что даже его спокойный ответ, даже терпеливое разъяснение заключали такой волевой посыл, что буквально парализовали способность спорить,— вы торопились найти оборонительную позицию, но, покуда искали ее, он выдвигал перед вами новые доводы и вы уступали, чувствуя его право вести вас, внушать свое отношение к музыкаль-

ному сочинению, и к исполнителю. Он был старше нас — людей одного поколения с ним. Не только годами, а еще больше опытом, зрелостью.

С того времени мы встречались уже постоянно — в классах консерватории, куда меня иногда пропускали по запискам профессоров на занятия по истории музыки или анализу формы, или в дирижерский класс Гаука. А вечером снова встречались — в симфонических, в филармонии. Ленинградская филармония для всех — и музыкантов и просто любителей — была в ту пору больше, чем концертной организацией. Общественную роль, которую в Москве десятилетиями играл драматический театр — Малый театр, МХАТ,— в Ленинграде издавна выполняли концерты. В Большом зале каждый вечер встречается, как говорится, «весь город», весь город обменивается мнениями о предстоящих и о прошедших концертах. В 1920-х годах, о которых я говорю, это чувствовалось особенно сильно. За пультом, сменяя друг друга, являлись дирижеры — и советские и приезжие, среди них — первоклассные мастера. В кулуарах царила атмосфера подлинных творческих дискуссий —загорались споры, определялись критические оценки. Среди музыкантов и прежде всего среди своих — консерваторцев Микеладзе пользовался высоким авторитетом. Помню его с партитурой в руках среди молодых дирижеров и композиторов, настойчиво защищающего свое мнение, стремящегося всех и вся убедить в своей правоте. Он высоко ценил в музыкантах профессионализм и не терпел пренебрежительных или снисходительных отзывов о тех дирижерах, которым не хватало внешней импозантности или внешнего артистизма, но у которых качество исполнения отвечало высоким требованиям. И наоборот, всегда наставительно предостерегал от увлечения броскими внешними манерами, которые имеют порой успех у неиску-

шенной или маловзыскательной публики, был далек и от снобистского третирования всех, кто «не Клемперер» и «не Бруно Вальтер».

— Поймите,— говорил Микеладзе,— все не могут быть Бруно Вальтерами; Бруно Вальтеры — исключение, единицы. Но достоинства имеются и у менее замечательных дирижеров. А признавать только одних Бруно Вальтеров — тогда не будет и музыки. Это неверно. Стремиться достигнуть их — это другое дело.

Летом 1930 года он уехал в Тбилиси, где ему было поручено руководство летними симфоническими концертами. Приехал в Тбилиси и я. И вот республиканская газета «Заря Востока» поручила мне рецензирование этих концертов. Почему-то мне кажется, что порекомендовал меня поэту Валериану Гаприндашвили, заведывавшему тогда отделом литературы и искусства в газете, сам Микеладзе.

Концерты шли в Сололаках, в саду «Медсантруд», который прежде именовался: Сад «Стелла». Много было сыграно и много прослушано в то лето хорошей музыки. И многие сочинения «с легкой руки» Микеладзе прозвучали тогда в Тбилиси впервые. Играл оркестр оперного театра, привыкший к постоянному репертуару, знавший многие оперы чуть ли не наизусть. А здесь Микеладзе ставил в программы симфонии, которых дотоле в Тбилиси никто не играл. И разучить в короткий срок — в какие-нибудь три летних месяца целый ряд капитальнейших произведений было делом нелегким. Если перелистать пожелтевшие от времени страницы «Зари Востока», нетрудно будет восстановить программы этих концертов. Но мне больше всего запомнилась работа над Третьей симфонией Брамса. Симфоний Брамса в Тбилиси до него не играли. Традиций исполнения симфоний Брамса у оркестра в ту пору не было. На пластинки симфоническую

музыку в те времена не записывали. Многие музыканты советовали Микеладзе отказаться от этой попытки, заменить эту симфонию какой-нибудь много раз игранной — Шестой Чайковского или Пятой Бетховена, «Шехеразадой». Но Микеладзе упорно продолжал разучивать Третью Брамса. Репетировал по два раза в день — сперва с каждой группой в отдельности, потом терпеливо проходил каждую часть с целым составом. Это не говоря о том, что каждый день репетировал еще очередную программу на вечер. Зато сыграл симфонию Брамса с блеском. Удивлял оркестр, осиливший эту трудную партитуру, сыгранность и отчетливость деталей, особенности брамсовского «мягкого» звучания, ясность общей концепции. Словом, в тот сезон оркестр, подвигнутый Евгением Микеладзе на большое и трудное дело, подчинившийся его твердой воле и твердой руке, создавал ему первую славу подлинного музыканта и замечательного организатора. В работу симфонического оркестра он вносил высокий профессионализм, строгий вкус, внедрял ленинградские симфонические традиции, предъявлял оркестру самые высокие требования. Трудно передать, как велико было различие в игре оркестра в конце сезона с тем, каким он был в самом начале. А сколько слышал он заявлений, что «никогда не сыграют», что «жалуются»... И как всегда в таких случаях бывает, поддерживали Микеладзе лучшие музыканты оркестра, а по старинке хотели играть наименее опытные.

В сентябре мы снова встретились — в Ленинграде. В Оперной студии консерватории Микеладзе ставил «Тоску». Барона Скарпия пел выпускник, ныне народный артист СССР Алексей Иванов. Тоску — Сосунова (ставшая после Софроновой), Каварадосси — кто пел не помню, может быть, Гефт. Я сидел в зале на трех репетициях и на премьере. Это был уже не ученический, а

настоящий профессиональный спектакль. И качество это вносил в него прежде всего Микеладзе — настойчивый в требованиях, ясный в намерениях, отчетливый в их пластической передаче, умело распределявший репетиционное время. А, главное, это был уже совершенно сложившийся, созревший художник, с определившейся творческой манерой, с очень отчетливой пластикой. Он постоянно вмешивался в сценическую сторону спектакля, стремился подчинить дирижерскому пульту все элементы спектакля, руководить не одною музыкальною частью, но целым. Это и тогда уже обнаруживало в нем качества дирижера оперного, дирижера-руководителя, место которого во главе большого оперного театра.

Его спектакли и концерты, мне кажется, отличала уже в ту пору еще одна существенная подробность. Это не были демонстрации готового, разученного на репетициях. А каждый раз как бы дальнейшая творческая работа.

Для выпускного спектакля он выбрал оперу Моцарта «Così fan tutte». Ставил этот спектакль великий певец и замечательнейший актер, в тот год покинувший сцену,— Иван Васильевич Ершов — режиссер и педагог очень требовательный, вспыльчивый, своенравный. И шумные споры Микеладзе с Ершовым по части мизансцен и внутренних состояний певцов обсуждались всей консерваторией. Потому что другие музыканты не решались спорить с Ершовым. Вообще о требовательности и непримиримости Микеладзе говорили даже и те, кто не знал его лично.

Постановка оперы Моцарта, дотоле в Ленинграде не шедшей, брызжущий весельем моцартовский оркестр, стройные ансамбли, стремительный ритм спектакля, общий подъем, праздничность атмосферы в зале — все это обеспечило великолепный успех. Репутация Микеладзе

росла день ото дня. Было ясно, что он окончательно сформировался для решения очень больших задач. Помню отзыв Николая Рабиновича: «Прекрасный оперный дирижер». Но и Микеладзе был о Рабиновиче очень высокого мнения. Когда оба они были еще на третьем курсе, Микеладзе сказал: «Коля может уже не учиться: по виртуозной технике он превосходит всех. А главное,— замечательный музыкант».

Окончив консерваторию, Микеладзе вернулся в Грузию. А в сезоне 1933/34 года у него были в Ленинграде концерты. И он приехал с женой — Кетеван Орахелашвили, самой красивой грузинкой, какую я когда-либо видел. Я зашел к ним в «Голубую гостиную». Через несколько минут Женя поднялся на дирижерское возвышение и встал перед пультом прославленного филармонического оркестра. В первом отделении он играл Пятую симфонию Шуберта — впервые в Советском Союзе. В тот вечер дарование его раскрылось в еще более очевидных достоинствах: мягкость, певучесть, благородное созерцание, серьезная мысль и романтическая свобода — вот что раскрывал Микеладзе. Жест стал легче, многое игралось с полунамека, с лица исчезло выражение озабоченности. И — ничего рассчитанного на публику. Никакой аффектации, позы. Твердая и легкая рука. А темперамент, так бурно проявлявшийся в жизни, за пультом был ограничен чувством меры и вкуса. Самый артистизм его был свободен от поисков образца, которому бы он следовал. Микеладзе ни на кого не был похож и не подражал никому. Глядя на него, вы понимали, что музыка для этого человека — все! Что призвание это — единственное, безошибочно им угаданное и выбранное. Не музыкантом, не дирижером он быть не мог.

Во втором отделении он исполнял грузинскую музыку. Под сводами филармонии впервые зазвучали тогда

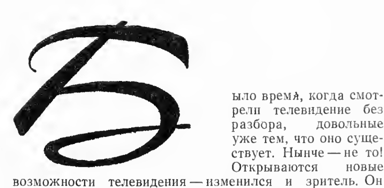
увертюры — к «Даиси» Палиашвили и к «Сказанию о Шота Руставели» Аракишвили, чудная сюита Киладзе и великолепный праздничный марш Ионы Туския из музыки к «Карменсите» — спектаклю театра имени Руставели.

В 1936 году в Москве на открытии Декады грузинского искусства Микеладзе появился за пультом Большого театра. Смолкли аплодисменты. Как никогда сыгранно зазвучала увертюра к «Даиси», предвещая спектакль героический и трагический. Пошел занавес. Началось великолепное представление, одно из лучших, какие я видел. Освещенный отблеском огней из оркестра, Микеладзе так и запомнился мне навсегда, словно озаренный лучами своей в то время уже большой настоящей славы.

Однажды говорили мы с Гауком, вспомнили Женю.

— Ты знаешь,— сказал он,— за целую жизнь я почти не встречал таких одаренных дирижеров, как Микеладзе. Перед ним было огромное будущее...

МРАВИНСКИЙ. МУЗЫКА. ТЕЛЕВИДЕНИЕ



ыло время, когда смотрели телевидение без разбора, довольные уже тем, что оно существует. Нынче — не то! Открываются новые возможности телевидения — изменился и зритель. Он многого от телевидения ждет, многое с него спрашивает. А оно все шире охватывает явления жизни, все лучше показывает их, чаще появляются телепередачи и телефильмы высокого класса. И среди несомненных больших удач последнего времени — четыре музыкальных телевизионных фильма с участием заслуженного коллектива республики Академического симфонического оркестра Ленинградской филармонии и выдающегося дирижера

нашего времени Героя Социалистического Труда Евгения Александровича Мравинского.

С симфонической музыкой телевидение стало знакомить нас, сколько мне помнится, еще в дни Первого конкурса имени П. И. Чайковского. Это составило важный этап в развитии телевидения, было ново, значительно. Но камера показывала артиста то справа, то слева, то лицо, то затылок, то отражение в поднятой полированной крышке рояля.

С каждым годом телевидение все чаще «водило» нас в симфонические концерты. Но чаще всего работа камеры шла по-прежнему вразнобой с музыкой.

Суетливый показ инструментов оркестра разрушает представление о нем, как о едином целом. Ведь слушая симфонию в концертном зале, мы не стремимся видеть всех музыкантов. «Драматургия» симфонии зрительно воплощается в эмоциях, пластике, мимике дирижера. И то, что режиссеры могут сослаться на фильмы прославленного дирижера Герберта Караяна, показывающего на экране артистов оркестра, в принципе ничего не меняет. Показывая крупным планом гобоиста, облизывающего мундштук своего инструмента, или пальцы музыканта на грифе виолончели, многие из создателей фильмов и передач исходят из убеждения, что в кадре непрерывно должно быть движение, разнообразие, что телезрителя надо «занять». Но весь этот калейдоскоп зрительных впечатлений... Нет, он отвлекает от музыки.

Так как же строить музыкальный фильм — фильм о симфонической музыке, отвечающий интересу широчайшей телевизионной аудитории и, в то же время, взыскательному вкусу специалистов?

В пору, когда шла работа над телефильмом о Большом зале Ленинградской филармонии, я не раз видел на хорах известного музыкального критика Андрея Золо-

това, который с глубоким вниманием следил за ходом оркестровых репетиций Мравинского, обдумывая план тех самых фильмов, которые составили сейчас блестящий цикл музыкальных повествований о четырех великих симфониях мира.

Обращение к Мравинскому и симфониям из его концертных программ неслучайно. Едва ли есть в стране другой дирижер, который возглавлял бы один и тот же оркестр,— и какой оркестр! — в продолжение тридцати пяти лет. При этом музыкант глубочайшей культуры. Высокого вкуса. Артистичный. Наделенный мощной волей. Беспощадно требовательный по отношению к себе и другим. Превыше всего ставящий точное воспроизведение партитуры. Музыкант мудрый. Ни мировая слава, ни верная любовь многих поколений слушателей не изменили его трепетного отношения к искусству. Как и прежде, он идет к дирижерскому возвышению — строгий, высокий, статный — словно идет на подвиг. И вот Центральное телевидение показывает новый цветной музыкальный фильм, созданный Студией музыкальных программ творческого объединения «Экран» — «Чайковский. Пятая симфония»[1]. Мы видим зал, в котором в 1888 году под управлением автора симфония прозвучала впервые. За кадром голос комментатора Золотова напоминает, какое место занимает эта симфония в искусстве и в нашем сознании. Видим Мравинского на репетиции, перед дирижерским пюпитром. Он объясняет оркестру свои намерения. Легкий взмах палочки. Музыка. Вот он обращается к струнной группе. И мы видим ее, слышим ее

[1] Цикл из четырех фильмов, посвященный выдающимся произведениям мировой музыки. Автор А. Золотов. Режиссер К. Бромберг, оператор-постановщик Г. Рерберг, звукорежиссер А. Рейниш, художник И. Макаревич. «Экран», 1973.

игру. Просит деревянные духовые повторить несколько тактов. Мы видим музыкантов, и слышим их.

— Прошу всех...

Мы видим целый оркестр. Планы фильма монтируются сообразно со структурой симфонии, с ее образным строем. Это большая удача, решение очень сложной проблемы, как показывать оркестр. Но мы «застали» конец репетиции. Музыканты расходятся. Мравинский за кулисами, в кресле. Вспоминает, как около сорока лет назад получил право продирижировать эту симфонию и о том, как был найден стиль исполнения, который потом уточнялся и совершенствовался. Тут и тонкий анализ музыки, и спор с трактовками прославленных дирижеров прошлых времен. Умнейшая речь, в которой передана вдохновенная любовь к творению великого композитора.

Вечер. Переполненный зал. Сверкание люстр. Взволнованный и сосредоточенный дирижер становится во главе оркестра, чтобы передать свое ощущение Чайковского, его музыки, его мира. Мы видим лицо дирижера, слышим и видим оркестр. И от начала и до конца воспринимаем симфонию, словно находимся вместе с публикой в зале.

Авторы фильма отказались от мысли «разглядывать» инструменты и музыкантов. Оркестр выступает как единый творческий коллектив, увлеченно откликающийся на тончайшие указания дирижерской палочки, на взгляд, на еле заметное движение бровей. И вместе с Мравинским осуществляет служение великой музыке. Как благородна эта игра! Как превосходен Мравинский! С какой точностью передапа стройная форма симфонии в сочетании с тончайшей прорисовкой каждого ее эпизода, каждой детали.

Великий немецкий писатель Э.-Т.-А. Гофман говорил, что настоящий музыкант весь живет творением, которое он воспринял в духе мастера и в том же духе исполняет,

пренебрегая желанием так или иначе выставить свою личность.

Как подходят эти слова к Мравинскому!..

Через несколько дней телевидение показало нам одно из самых поэтичных созданий Бетховена — Четвертую симфонию. Ей тоже предпослано настраивающее слово комментатора, и репетиция, и рассказ Мравинского о том, как вынашивается и воплощается замысел исполнителя, рассказ-исповедь, поразительный по бесстрашию искренности... В отличие от симфонии Чайковского, бетховенская симфония звучит при пустом зале. И в таком приеме есть что-то волнующее. И это одно из лучших исполнений Мравинского, какие я слышал — он как-то особенно любит эту симфонию.

...И снова, в утреннем освещении пустого зала мы следим за работой удивительного оркестра. Проверяется звучание одного из самых мощных произведений европейской музыки — Четвертой симфонии Брамса, которую выдающийся музыковед И. И. Соллертинский назвал инструментальной драмой, потоком взволнованной, страстной и глубоко трагической музыки. Анализ Мравинского, работа над каждым тактом, их повторение доставляют огромное удовольствие и позволяют с особой остротой ощутить, что и самый труд музыканта прекрасен, как прекрасен и результат труда.

Четвертый фильм посвящен одному из самых замечательных сочинений нашего великого современника Дмитрия Шостаковича — его Пятой симфонии. Многое в жизни обоих музыкантов связано с ней. Потому что первым исполнил ее в Ленинграде, в ноябре 1937 года Мравинский. И потому что исполнение это превратилось тогда в крупнейшее общественное и художественное событие. Вот уже тридцать семь лет не растается Мравинский с Пятой симфонией. Тридцать семь лет продолжает-

ся его работа над ней. Сам он считает, что его понимание симфонии в 1937 году и нынешнее ее понимание значительно разнятся друг от друга. Впрочем,— скажем мы от себя,— так и должно быть с великим произведением, которое останется жить в веках, отвечая любому времени именно в силу того, что ответило своему и стало его выражением.

А потом Мравинский первым продирижировал Шестую, Восьмую, Девятую, Десятую, Двенадцатую симфонии Шостаковича, в числе первых, с глубочайшим проникновением исполнил Пятнадцатую.

Завершается фильм прекрасным словом Мравинского. И слово это шире, чем рассказ о конкретном произведении. Тут идет речь о музыке Шостаковича в целом, о сложном процессе взаимопонимания художника-создателя и художника-исполнителя. Тут и воспоминания о начале их творческой дружбы, и о системе работы над симфоническими творениями Шостаковича...

Четыре великих симфонии. Разные времена. Разные страны. Разные стили. И в каждом из фильмов симфония звучит с начала до конца, не прерываемая ни одним словом.

Но, может быть, следовало этим и ограничиться?.. Нет. Без размышлений Мравинского это были бы фильмы для людей, искушенных в симфонической музыке, умеющих в ней разбираться. Слово Мравинского — это как бы посвящение в симфонию, создающее ту атмосферу, в которой телезритель сливается с публикой в зале и участвует в торжестве музыки.

Но, может быть, ни к чему великолепный пояснительный текст комментатора?.. Нет-нет! Голос комментатора нужен, необходим. Он приуготовляет к знакомству с Мравинским и к восприятию музыки. С таким словом не выступишь перед переполненным залом. И публика

не пойдет за кулисы к Мравинскому, чтобы он рассказал ей о своем отношении к величайшим симфониям. Это возможно только на телевидении. Удивительно! Люди, непричастные к симфонической музыке, говорят мне, что никогда еще не слушали с таким вниманием симфонию и что, сидя у телевизора, они прочувствовали ее лучше, чем в зале, что экран приблизил к ним не только лицо дирижера — приблизил самую музыку.

— И все-таки,— спросите вы,— почему же именно эти фильмы оказались такими доступными?

Ну, конечно, благодаря тому, что в основе всех четырех — великолепный сценарий. И потому, что сняты эти фильмы изобретательно, поэтично. Но главное, потому, что симфония в исполнении волшебного ленинградского оркестра и его замечательного руководителя, и рассказ о симфонии, и изобразительный ряд — все это вместе создает образ — образ симфонии, образ Мравинского, образ оркестра. Поэтому, будучи предельно достоверными, фильмы эти являют собой великолепные художественные создания.

«Фильмы с Мравинским» помогают постижению величайших образцов музыки философской, которая становится доступнее от того, что «конструкция» этих фильмов оказалась телевизионной и музыкальной не по названию, а по самому существу.

ПОД УПРАВЛЕНИЕМ СВЕТЛАНОВА



щущение праздника, настоящего праздника, испытываешь в Большом зале Московской консерватории в концертах Государственного академического симфонического оркестра Союза ССР под управлением Евгения Светланова — ощущение яркости, ясности, мощи. И новизны. Невольного удивления. Ибо многие сочинения ты слышал десятки раз, привык уже к общепринятым темпам, к «проходным» местам, к раз навсегда установленным соотношениям звучностей... И вдруг — как открытие! — исполнение Светланова. Словно с гениального полотна сняли слой старого лака, и краски засверкали, как в старину. Какое

дыханье, естественность фразировки, убедительность, красота звука!

Это каждый раз идет у Светланова от постижения поэтического замысла композитора, от глубокого уважения к музыкальному тексту, от тактичнейшего использования тех прав, которые партитура предоставляет дирижеру на его собственное художническое усмотрение. И самой музыкой наслаждаешься в его концертах, и безупречной игрой покоренного дирижером оркестра. Да, покоренного. Но это дирижерское полновластие чудесно сочетается у Светланова с человеческой скромностью, с уважением к сидящим перед ним замечательным музыкантам. Артистизм уживается в нем с деловитостью, мощный темперамент — со строгим самоконтролем. Вот он становится перед пюпитром: статная фигура, руки пластичны, взмах экономен, отчетлив. Ничего показного. Все соображено и продумано. И в то же время — сердечно, исполнено поэтического одушевления, любви к исполняемому творению и, кажется, рождается впервые в этом концерте, при вас. С радостью вспоминаю всегда увертюру к «Руслану» Глинки! Учитель Светланова — дирижер Александр Васильевич Гаук говаривал, что с заигранной музыки любит «снимать кору». Послушайте когда-нибудь, как звучит «без коры» у Светланова эта светоносная увертюра! Или недавно он играл «Арагонскую хоту» Глинки: как выявилась тут способность к перевоплощению — и Глинки, и дирижера! Сказочно, легендарно, свежо звучат у него сюиты из «Китежа» и «Царя Салтана» Римского-Корсакова. Мусоргский превосходен! Дыханье захватывают могучие взлеты и нарастания в «Поэме экстаза» Скрябина. Событием в музыкальной жизни Москвы было исполнение «Весны священной» Стравинского. И все же Рахманинов, я думаю, особенно близок ему.

Вообще русская музыка в программах Светланова занимает очень важное место. Он ее последовательный и вдохновенный пропагандист. Не ограничиваясь исполнением отдельных выдающихся сочинений, он сыграл все произведения Рахманинова, всего Скрябина, «Манфреда» и все шесть симфоний Чайковского. И сколько найдено тут тончайших нюансов, сколько первооткрытий сделано! Трактовки Евгения Светланова относятся к тем, которые помнятся долго и создают новую исполнительскую традицию.

Зарубежная классика... Тут тоже много великолепных прочтений, свежих интерпретаций — симфоний Моцарта и Бетховена, Брамса и Малера. Тут Рихард Штраус, «Дафнис и Хлоя» Равеля. «Жанна д'Арк на костре» Онеггера. Как-то Светланов играл фрагменты из опер Вагнера. Благородную трактовку вступлений к «Лоэнгрину» и «Мейстерзингерам» я поставил бы в ряд с толкованием самых выдающихся дирижеров столетия.

У него всегда множество интереснейших замыслов. Сколько ассоциаций, соображений вызвал, скажем, концерт «Испания в русской и зарубежной музыке» — от Глинки и Чайковского до Равеля. Этот замечательный музыкант осуществляет подлинно просветительскую работу. Это он, еще в 1966 году, предложил проводить по воскресеньям «Исторические дневные концерты» для молодежи, имеющие огромный успех.

Но главное в программах Светланова — советские композиторы. Он их глубокий, увлеченный и, во многих случаях, первый истолкователь. Свиридов, Кабалевский, Щедрин, Шапорин, Вайнберг, Петров, Пейко, Кара Караев, Эшпай, Мирзоян, Амиров, Пярт, Ряэтс... Поэмы. Кантаты. Симфонии. Целые вечера, посвященные музыке Шостаковича, Прокофьева, Хренникова, Хачатуряна, Мясковского, Шебалина...

Но на первом месте у Светланова — Шостакович. Из пятнадцати симфоний он исполнял двенадцать: это всегда очень значительно и серьезно. И представить сегодня симфоническую музыку, исключив светлановские интерпретации, невозможно.

Это очень современный художник. И что бы он ни играл — свойство это сказывается у него и в классическом сочинении, и в современном, в западном и в русском — во всем.

Нет сомнения, что Светланову-дирижеру часто помогает его композиторский опыт. Он автор талантливых симфонических сочинений, инструментальной камерной музыки и романсов. Он — пианист. Гнесинский институт окончил по классу рояля, в консерватории учился на композиторском у Шапорина и на дирижерском отделении у Гаука. У него — три диплома и золотая медаль. Дебютировал в 1953, двадцати пяти лет. Десять лет проработал в Большом театре Союза ССР, занимая пост главного дирижера. В 1965 году возглавил Государственный симфонический оркестр Союза ССР. И оркестр ожил под его руководством — словно его ожидал. И Светланов сроднился с ним сразу и завоевал у музыкантов непререкаемо высокий авторитет.

Создавал этот оркестр в 1936 году Александр Васильевич Гаук. Ученик продолжает традиции. И на афишах — одна премьера вслед за другой. И оркестр играет все лучше.

С этим замечательным коллективом Светланов побывал на Урале, в Сибири, в Кузбассе, на Украине, в Белоруссии, в Прибалтике, побывал в Польше, Венгрии, Германской Демократической Республике, в Болгарии, Румынии, Югославии, в Федеративной Республике Германии, Голландии, Англии, Японии, Соединенных Штатах, Канаде, Мексике, Италии, Австрии. И всюду Госоркестр

считают одним из лучших оркестров мира, а Светланова — дирижером международного класса. Мне удалось как-то слышать Светланова в Праге — исполнялся Виолончельный концерт Шостаковича и «Патетическая оратория» Свиридова. Я был свидетелем нескончаемого успеха... А его частые выступления по Всесоюзному радио!

Не могу понять одного: как сумел он за короткое время сделать так много и так превосходно! Сколько же богатырских сил, сколько таланта вложено в это бесконечное разнообразие программ! Сколько горения, любви, подвижнической работы, упорства у этого человека. Какой необыкновенный размах!

БОЛЬШОЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ

Мне оказана честь: открыть в эфире цикл исторических концертов Большого симфонического оркестра Центрального телевидения и Всесоюзного радио. Напомню основные события из истории этого коллектива, которая входит в историю нашей музыкальной культуры, и — шире — в историю нашей культуры в целом. Итак...

В начале 30-х годов, когда радио только еще входило в наше сознание, в Москве, для пропаганды по радио музыки был создан симфонический оркестр — семьдесят музыкантов: состав небольшой. Но какая большая судьба ожидала этих людей!

У них не было ни собственного белоколонного зала,

ни прославленного концертного зала Московской консерватории. Они рассаживались вплотную на сцене радиотеатрика в здании Центрального телеграфа на улице Горького — крохотная сцена, крохотный зал... Зато аудитория слушала их огромная, неисчислимая, небывалая! Теперь-то к этому все привыкли, а в те времена самая мысль, что тебя слушает вся страна, ощущение этой невидимой, но вездесущей аудитории вызывала чувство такой ответственности, что волновались не только артисты — публика в этом крохотном зальчике волновалась. И было от чего волноваться! «Концерт для страны!» — это казалось чудом. И, разумеется, было чудом. И продолжает быть чудом, к которому мы несколько попривыкли. А если подумать — за сорок лет в исполнении этого коллектива страна переслушала необъятный симфонический репертуар. Получила музыкальное воспитание. Мы научились по стилю игры узнавать прославленных дирижеров, солистов. Чуть ли не каждый день слушаем мы и новую музыку, и классическую и наслаждаемся мастерством и талантом ста двадцати музыкантов — теперь это огромный оркестр! И этот оркестр играет, как один музыкант.

Сколько прекрасных часов было в жизни радиослушателей — тех, что любят серьезную музыку. В эфире контакт устанавливается с поразительной быстротой, внимание сосредоточено: только музыка. И так прочен этот контакт между оркестром и нами, что открываются какие-то новые, прежде неизвестные условия восприятия музыки. Как в сказках, где волшебная музыка льется сама собой. И это сознание, что вместе с тобой эту музыку слушает вся страна, а ты в то же время наедине с ней — это не те ощущения, которые приходят к тебе в переполненном зале. Там мы аплодируем исполнителям вместе со всеми. Здесь «аплодируем» молча, в душе. И в пись-

мах. Писем поступает в адрес Большого оркестра множество. И вряд ли было хотя бы одно письмо недовольное. Только радость. Только просьбы. И благодарности. Не удивительно! Великолепны были, скажем, в первые годы постановки опер, не шедших тогда на сценах наших театров: Бетховена, Вебера, Верди, Даргомыжского, Чайковского, Сметаны... Их воскресил оркестр радио, во главе которого в те годы стоял Александр Иванович Орлов — дирижер артистический, контактный, живой... Вспомнить хотя бы «Манон Леско» Джакомо Пуччини под его управлением — с солистами Натальей Рождественской и Дмитрием Тарховым — спектакль незабываемый! А оперы Моцарта! Их в концертном исполнении поставил отличнейший дирижер Георг Себастьян, живший в то время в Советском Союзе. И можно ли позабыть концерты под управлением гостей — Оскара Фрида, Эриха Клейбера, Отто Клемперера, Фрица Штидри, позже — Германа Абендрота, Лорина Маазеля!.. Каждое сочинение в памяти так и звучит!

Орлова на посту главного дирижера сменил Николай Семенович Голованов — властная рука, могучая воля, темперамент, опыт огромный. И русский репертуар становится с каждым годом богаче, разнообразнее, с каждым годом занимает все больше места в программах.

Очень успешно и много работал с оркестром Александр Васильевич Гаук еще прежде, чем встал за пульт в качестве главного дирижера. Культура, вкус, обширнейшие познания, высокие требования Гаука, его любовь к масштабным концепциям и к отделке деталей — все пошло на пользу оркестру. И множество славных программ пришлось бы назвать, предавшись воспоминаниям. Прежде всего надо упомянуть о том, как играли с Гауком Глинку... Да нет! Чайковский был хорош, и Бетховен, и Рихард Штраус, и Шостакович — особенно Десятая сим-

фония, в 1954 году. О каждой вещи надо рассказывать особо: все это большие удачи оркестра... И ни один, наверное, оркестр у нас не сыграл столько прекрасной музыки. И при этом сколько же сыграл он премьер!

Современная музыка, и музыка Прокофьева прежде всего, заняла особо важное место в репертуаре оркестра с тех пор, как он начал работать с новым руководителем — Геннадием Николаевичем Рождественским, музыкантом огромного дарования и ослепительной техники. Сравнивая вечернее исполнение с тем, что было на утренней репетиции, понимаешь, как много в этой игре свободной и смелой импровизации и радуешься тому, как оркестр легко принимает новые условия игры, как он уверен, полагаясь на руки Рождественского.

Выступления под эгидой этого дирижера составили новый этап в жизни оркестра, ибо его игра выражает не только заложенные в партитуре чувства, но и мысль современного художника о той музыке, которую он исполняет, о времени, о связи времен. О своем отношении к ней. Неверно было бы приписать эти свойства одному Г. Н. Рождественскому. Эти свойства можно заметить и у других. Но в игре Рождественского они выражены очень отчетливо. А раз так, то понятно, что эти свойства его определяют и нынешний стиль оркестра — играет ли он с Рождественским симфонию «Манфред» Чайковского или «Фантастическую симфонию» Берлиоза, Равеля или Прокофьева, Брукнера, Стравинского, Бриттена, Хиндемита... При этом у оркестра свое неповторимое звучание, свой «тембр» — насыщенный, праздничный, легкий, подвижный, богатый оттенками, «дыханье» особое — я вспоминаю концерт Леопольда Стоковского, когда он играл «Смерть Изольды»: какая была бесконечная, безбрежная звуковая волна с нарастаниями, взлетами, спадами. И оркестр нес эту страсть просторно, широко... По-

том он снова сыграл «Смерть Изольды» — дирижировал Николай Рабинович,— совсем по-другому играли. Но снова увлекала эта бесконечность мелодии, плавность, соединение свободы, и страсти, и муки... Крупные советские дирижеры, кажется, все выступали с этим оркестром. И все выражали потом удовольствие и благодарности — от души. Часто стоял за пультом и музыкант и человек огромного обаяния и огромной культуры Николай Павлович Аносов и замечательный Самуил Абрамович Самосуд, и Борис Хайкин, и Евгений Мравинский, Александр Мелик-Пашаев, Натан Рахлин... Евгений Светланов сдавал с этим оркестром свой дипломный отчет, а потом осуществил несколько великолепных программ. И ото всех оркестр что-то перенимает. Но своей, если так можно сказать, коллективной индивидуальности не теряет нисколько. И другие оркестры с теми же дирижерами и с программами теми же будут играть иначе. Большой симфонический необыкновенно чуток в игре, необыкновенно подвижен. Он привык читать и читать новую музыку. Играть — не одно и то же по многу раз, а множество сочинений — по разу! Слушая записи оркестра, сделанные в разные годы, слышишь, как хорошо он играл в прежнее время и как великолепно звучит теперь. Вы почувствуете разницу исполнительских стилей, когда засверкают краски скрябинского «Экстаза», раскрытые Головановым, а затем зазвучит строгая до-минорная танеевская симфония, которую навсегда поселил в наших душах Гаук. И новый период жизни раскроется перед нами, когда с великолепной легкостью и свободой, музицируя дружно, без напряжения, Геннадий Рождественский и оркестр прочтут такие красоты в сочинениях заигранных и неигранных, каких другой оркестр и другой дирижер никогда не прочтут именно так, а прочтут и поймут совсем по-другому. Когда оркестр играет с Рождественским, кажется,

словно пульс у них общий у всех. Одни интонации. Самое движение музыки неразрывно, звучание льется плавно, словно «сделанное из одного куска»... Он молод, Большой симфонический, но он и не постареет, ибо всегда стремится к новому, молодому. А молодость,— как говорил великий румынский композитор, дирижер и скрипач Джордже Энеску,— молодость это не период жизни, а состояние души, способность воображения, сила чувств. Никто не переиграл столько молодых сочинений, как Большой симфонический — от первых сочинений Шостаковича, Кабалевского, Тактакишвили, Хренникова, Хачатуряна до последних новинок. Это — один из лучших оркестров мира. Известно это уже давно. Зарубежные гастроли оркестра, побывавшего во многих странах, только подтвердили это мнение. Не просто оказаться в блестящей плеяде лучших оркестров мира! Но Большой симфонический в эту плеяду вошел. А многие его достоинства не идут ни с кем и ни в какие сравнения, ибо особая сила его заключается в том, что у него свои связи с миром. Он возник в стране, где симфоническую музыку полвека назад слушала небольшая по числу столичная публика. Ну, слушали еще в нескольких городах. И вот Большой симфонический научил слушать, любить, помнить и понимать серьезную музыку миллионы людей. Он демократичнее всех, этот оркестр. Он играет не для любителей. Он любителей создает. И вызывает любовь к себе людей без числа. Вот от этих людей я и взялся произнести эти несколько слов, чтобы сказать артистам:

— Ваша игра, кроме благодарности, вызывает столько благородных чувств в нас, что выразить их могла бы, наверное, одна только музыка!

ВОЛШЕБНЫЙ СМЫЧОК ЛЕОНИДА КОГАНА



ья была инициатива — не знаю, но музыкальная редакция Центрального телевидения предложила мне прокомментировать выступление Леонида Когана, которое должно было передаваться из телестудии.

Согласился ли я? Да я не только ответил согласием,— я испытал настоящую радость от того, что смогу сказать по телевидению несколько слов об очень мною любимом артисте, одном из самых блистательных скрипачей нашего века. Ибо если обратиться к истории музыки и вспомнить имена величайших поэтов скрипки за последние 300 лет, начиная от Арканджело Корелли — вспомнить Тартини и Паганини, Вьетана, Венявского, Сарасате,

Ауэра, Фрица Крейслера и Джордже Энеску — то в какой бы стране не писалась история этого инструмента — в ней никогда не будет пропущено имя Леонид Коган. Недаром его называют «чародеем». А быть чародеем сегодня труднее, чем прежде. Мир уже слышал чародеев и ждет не повторений, не подражаний, а новых достижений, новых чудес. И они проявляются — не только в исполнении классического репертуара, но и в новых сочинениях для скрипки. Концертов Альбана Берга и Шостаковича ни Паганини, ни Сарасате не исполняли. Они были гениальными музыкантами своего времени. Именно своего. Их ощущение музыки и понимание мира соответствовало той эпохе, в которую они жили и которую выражали.

Но, может быть, Коган так хорош потому, что все великие — в прошлом?

Нет! В мире и в наше время не мало скрипачей высочайшего класса. Их портреты украшают рабочую комнату Когана. Тут Давид Ойстрах, с мыслью о смерти которого нельзя примириться, Яша Хейфец, Исаак Стерн, Иегуди Менухин, Генрик Шеринг, недавно скончавшийся Йожеф Сигети, Жак Тибо, Цинна Франческатти, Миша Эльман, Натан Мильштейн, Ефрем Цимбалист...

Кроме Эльмана и Франческатти остальных я слышал непосредственно в концертных залах нашей страны. У каждого своя индивидуальность, свой стиль игры, свое понимание музыки, свой неповторимый звук, своя интонация.

Первый в этой галлерее фотопортретов — Давид Ойстрах, старший друг Когана, замечательный музыкант, крупнейшая фигура в современном искусстве, с именем которого связана первая победа советской скрипичной школы на конкурсе имени Изаи в Брюсселе в 1937 году, где Ойстрах занял первое место. На этом же конкурсе стала лауреатом Лиза Гилельс — талантливейшая девоч-

ка, сестра замечательного пианиста Эмиля Гилельса. Ныне это известная скрипачка Елизавета Гилельс — жена Леонида Когана. Вот почему Ойстрах подарил им свою фотографию одну на двоих, снабдив ее самой дружеской надписью. На других портретах, подаренных Когану, автографы, подтверждающие его мировую славу, восхваляющие его блистательный талант, непостижимое мастерство, обаяние личности. Пять или шесть портретов с надписями по-русски, это понятно: многие всемирно известные скрипачи — выходцы из России, что же касается Хейфеца, Эльмана и Цимбалиста, то они даже и обучались у нас — в Петербургской консерватории. К русской скрипичной школе принадлежит и Натан Мильштейн... Впрочем, в этой портретной галерее — не одни скрипачи. Тут портрет Арама Хачатуряна. Польского пианиста Артура Рубинштейна. Нашего замечательного Эмиля Гилельса. Дирижеров Дмитрия Митрополуса — грека, венгра Юджина Орманди, с которым с огромным успехом не раз выступал Коган. Тут славный бельгиец Эжен Изаи. Нежно относившийся к юному Лене Когану великий артист Василий Иванович Качалов. И еще портрет — человека, которому Коган обязан больше всех музыкантов в мире: его профессор, воспитатель и друг Абрам Ильич Ямпольский.

Коган родился в Днепропетровске. Его отец не был музыкантом, но обожал скрипку, пристрастил к ней сына, и когда в 1934 году десятилетний Леня Коган попал в Москву, то сразу же обратил на себя внимание Ямпольского, который так полюбил его и так к нему привязался, что поселил его у себя. Учился Коган в Центральной детской музыкальной школе. Ему не было еще тринадцати лет, когда о нем заговорила Москва. В шестнадцать он блестяще сыграл Скрипичный концерт Брамса. (Вот тогда-то я и услышал его в первый раз!) Это было за не-

сколько месяцев до войны. В 1943 году Коган поступил в Московскую консерваторию, по окончании ее оставлен в аспирантуре. И тут же поразил музыкантов виртуознейшим исполнением труднейших 24 каприччи Паганини, который на долгие годы стал любимым автором Когана. Одновременно пишется диссертация, тема которой — великий польский скрипач Генрик Венявский. В эти годы Когана знает уже вся страна. Он уже объехал Украину и Закавказье, Прибалтику, Дальний Восток, Сибирь...

Наступает 1951 год. Леонид Коган выходит победителем на Конкурсе скрипачей имени королевы Елизаветы в Брюсселе. И тут к нему приходит слава всемирная. Начинаются гастроли: страны Европы. Азия. Латинская Америка. Соединенные Штаты. Австралия. Все рукоплещут советскому музыканту. На всех континентах люди стремятся к нему, чтобы выразить чувства восхищения и благодарности, передать привет нашей стране. В Сант-Яго — в Чили — к Когану после концерта пришел неизвестный молодой человек и с необыкновенным искусством начал играть на гитаре Бетховена, Гранадоса и Альбениса... Только потом выяснилось, что это был выдающийся гитарист Чили — Аллан, который захотел отблагодарить Когана за его блистательную игру.

Но вы думаете — одна только слава? А нечеловеческий труд! Дома — в Советском Союзе: преподавание — Коган профессор Московской консерватории, воспитавший целую плеяду великолепных скрипачей и скрипачек, уверенно добывающих лавры на международных соревнованиях... А концерты!.. Поездки по нашей стране, турне за границей! В условиях постоянных переездов он продолжает расширять и без того необъятный репертуар. А подготовка к каждому очередному концерту! Ведь он всегда играет, как в первый раз! У него ни минуты не пропадает без дела. Да и нельзя стать Коганом, не любя

скрипку и музыку так, как любит их он. Он сроднился со скрипкой, он сросся с ней. Как-то мы говорили с ним у него дома о деле. И, машинально взяв в руки скрипку и размышляя, Коган тихонько поигрывал пальцами на ее струнах, с величайшей легкостью проносясь по грифу пальцами левой руки. Мне кажется, он просто бессознательно упражнялся.

Его мастерство доведено до высшей степени совершенства. До той легкости, когда захватывающие дух пассажи кажутся естественными как дыханье, как движение или улыбка. Коган играет на скрипке по-своему, постоянно применяя собственную аппликатуру. Его звук отличается редкостной красотой и какой-то особой вибрацией, каким-то неповторимым тембром. Когда вы услышите «Кантабиле» Паганини, услышите Моцарта — Пятый ля-мажорный концерт... Да нет! Тут можно восхищаться каждой работой и все равно не передать этого очарования, всего богатства его исполнения и его программ. Но все совершенство техники полностью отдано в услужение искусству. В игре Когана нет ничего показного, эффектного, броского... Да и зачем ему? Его музыка вызывает всегда такую бездну мыслей и чувств, так всегда драматична по умению выявлять элементы борьбы противоположных начал, обнаруживать контрасты. Коган подчеркивает их и в построении программ — играет три скрипичных концерта в течение одного вечера — Моцарт, Паганини, Брамс. Какое разнообразие стилей! Столетие уложилось в этот концерт, в эти три имени. Это — три музыкальных мира. И связанных между собой, и противоположных друг другу, и образующих непрерывную цепь музыкального мышления... Или три века — Бах, Бетховен и Альбан Берг (скончался в 1935 году). И в самой интерпретации — будь то крупное сочинение или миниатюра — в игре Когана всегда сочетаются кон-

трастные элементы: романтический порыв и необыкновенный покой. Яркость красок и предельная простота. Буйная фантазия и удивительная серьезность. Ошеломляющий блеск пассажей и правда чувств. Это потому, разумеется, что самому Когану, его характеру, его душевной структуре свойственны и интуитивное постижение искусства и острая мысль. Свобода импровизации сочетается с точностью. И при этом — полное перевоплощение в автора, в эпоху, в национальность, в характер пьесы. Сегодня в его программе старые мастера — Бах и Моцарт. И современник наш — замечательный Шостакович. Испанец де Фалья. Американский композитор Гершвин. Певучая миниатюра Паганини. Пламенный танец Брамса. Меланхолическая серенада Чайковского. Когда он будет играть — обратите внимание на кристальную ясность его стиля, на богатство и убедительность интонаций. На глубочайшее чувство ритма. Ритм у него пульсирует, наполняет каждую фразу, выражает волю исполнителя, таит в себе выразительность его игры, сообщает произведению жизнь, вдыхает в него душу. Да и сам Коган считает, что и характер замысла, и музыкальный образ, и средства воздействия осуществляются прежде всего через ритм. Я же лично ощущаю ритм Когана с такою же остротой, с какою воспринимаю метрическую структуру стиха.

Коган никогда не вступает в полемику с автором. Никогда не стремится показать себя, свои приемы, свой стиль игры. Нет, только вещь! Только автор раскрывается перед вами. Но чем старательнее прячет от вас свою личность, играя Чайковского, Моцарта или Баха — тем более кажется, что именно он, Леонид Коган — творит перед нами эту неповторимую музыку, мысля так, как мыслили бы Чайковский, Моцарт и Бах, но не тогда, а сегодня, сейчас. И это — при абсолютном соблюдении музыкального текста и стиля. Получается стереоскопия —

восемнадцатый век и век девятнадцатый проступают сквозь двадцатый век. Поэтому все, что играет Коган, глубоко современно, ново, это всегда открытие неизвестного, словно только сегодня прочитано. Даже если вы знаете эту вещь наизусть.

Когда Коган выходит на эстраду, я всегда восхищаюсь: с первой же фразы он погружается в музыку. И с той же минуты я ощущаю тот мост, ту легкую арку, которая возникает между эстрадой и залом. Играя, он все время контролирует внимание публики, ведет ее за собой. Он как бы разговаривает с ней. Но разговаривает, «не нагибаясь», не занимая, не развлекая ее. Он говорит с ней, как с равной.

Мне очень близко это художественное свойство замечательного нашего музыканта. Это же и есть подлинный демократизм искусства, когда артист верит в творческие возможности публики. А Коган всегда жизнерадостен, всегда увлечен, возвышен искусством. И предполагает эти свойства в других.

Как-то в Сиднее, в Австралии он остановился в гостинице и готовился к завтрашнему концерту. В другом конце коридора жили австралийские футболисты. Музыка мешала им спать. Дело шло к ночи. И тогда один из чемпионов позвонил портье и сказал: «А ну! Велите-ка, чтобы скрипач заканчивал эту игру!». Портье возмутился:

— Сэр, это один из величайших скрипачей мира!

Тогда футболисты решили поговорить сами. Они постучали в дверь к Когану и, полагая, что он в совершенстве владеет английским, один из футболистов сказал:

— А ну-ка, браток, хватит баловаться с этой балалайкой! Закругляйся и дай нам подрыхнуть, черт подери!

Коган, не поняв специфических этих словечек, решил, что эти люди обращаются к нему с просьбой поиграть для них. И с величайшей готовностью выдал блистательную

каденцию, потом — веселую моцартовскую пьесу. Чемпионы вытаращили глаза, попятились и, «пропустив в свои ворота» две музыкальных пьесы, отступили перед одним игроком.

О Когане пишут: Искренность. Глубина. Убедительность. Верно. Но ведь это можно сказать и о других скрипачах.

Мне кажется, что реже бывает соединение свободы, поэзии, интеллекта. И высшего артистизма. Артистизма чувства, артистизма ума, игры, поведения, артистизма личности и таланта. В Когане прельщает эта открытость души навстречу музыке, это сочетание влюбленности и строгого исполнения долга.

Это всегда поражает. И это всегда событие!

РУМЫНСКИЙ ГЛИНКА



мея отношение в течение ряда лет к Обществу советско-румынской дружбы, я довольно внимательно слежу за румынскими новинками, выходящими в наших издательствах. Нравится мне Румыния, ее народ, его богатая самобытная культура. А чтобы полюбить ее еще больше — надо прочесть выпущенные издательством «Музыка» в переводе Е. Мейлиха «Воспоминания» великого румынского композитора Джордже Энеску. Эта книга произвела на меня прекрасное впечатление. Объясняется это не только моим интересом к музыке или тем, что мне в 1946 году посчастливилось слышать самого Джордже Энеску во время его московских гастролей в качестве композитора, скрипача

и дирижера (во всех трех качествах он был удивителен). Не потому, что замечательное воспоминание оставила его опера «Царь Эдип», исполненная в Москве коллективом Бухарестского театра оперы и балета,— опера, которую один из французских друзей Энеску назвал «свободной от предрассудков». Нет, мне кажется, что книга Энеску интересна не одним музыкантам. Это — исповедь большого художника, глубоко искреннего, итог его долголетних размышлений об искусстве и жизни, интереснейший этический документ нашего века. Выдающийся композитор, который создает национальную музыку за пределами родины и ведет горькую жизнь скитальца, окруженный ореолом мировой славы. Впрочем, меня, вероятно, трудно понять. Надо рассказать по порядку.

Энеску родился в 1881 году в сердце Молдовы. В четырехлетнем возрасте проявились его выдающиеся способности к музыке. Семи лет он уже учился у лучших педагогов Вены, тринадцати был привезен в Париж для поступления в консерваторию. Его обступили ученики. Один из них — Альфред Корто, впоследствии прославленный пианист, вспоминал, что Энеску великолепно (слово Корто) сыграл им на скрипке отрывок из концерта Брамса, изумительно (тоже Корто!) исполнил на фортепиано Аллегро из бетховенской сонаты «Аврора» и удивил еще в заключение тем, что, как оказалось, является автором трех симфоний. Своей музыкальной памятью Энеску напоминал Моцарта. Друзья Энеску были уверены, что, имея карандаш и неограниченное количество нотной бумаги, он даже на необитаемом острове мог бы записать большую часть мировой классической и романтической музыки. Великий венгерский композитор Бела Барток вспоминал, как в 1922 году Энеску наизусть разучил с оркестром и исполнил его новую партитуру, просмотрев ее при нем в поезде.

Шестнадцати лет Энеску имел счастье слышать свою «Румынскую рапсодию» в исполнении парижского оркестра под управлением знаменитого Эдуарда Колонна. А дальше началось соперничество композитора Джордже Энеску с великим скрипачом Джордже Энеску — соперничество, доставлявшее композитору много горьких минут. «Публика упорно хочет видеть во мне лишь скрипача»,— жаловался он. Скрипка отрывала его от сочинений. Длительные гастроли по Европе и Соединенным Штатам мешали сосредоточиться. А не выступать он не мог. Сочинения не обеспечивали средств к существованию. Так, расходы, связанные с перепиской нот оперы «Царь Эдип», в четыре раза превзошли крохотный авторский гонорар. Жить постоянно в Румынии Энеску тоже не мог: буржуазное общество не понимало его. Румынская королева Елизавета, слывшая покровительницей искусств, не признавала лучших его сочинений и высказывала пожелание, чтобы Энеску стал похожим на современников Баха (!), «что невозможно было,— замечает Энеску,— хотя бы уже потому, что я выражал чувства и мысли другой эпохи, а в венах моих текла румынская кровь».

Прожив большую часть жизни в Париже, он никогда не отрывался от родной почвы. И музыка его даже в тех сочинениях, где внешнего сходства с румынским мелосом нет, румынская и только румынская — «мягкая, колкая, грустная, веселая, серьезная», как он сам определил характер национальных румынских напевов. И в то же время — эта музыка принадлежит всему человечеству, открывает ему светлый мир дум и чувств, мир новый, еще небывалый.

Энеску проявил свой талант едва ли не во всех жанрах — опера, увертюры, симфонии, сюиты, рапсодии, сонаты, фантазии, камерные сочинения, песни... Живя за

границей, он растил в Румынии молодых композиторов, субсидировал их творческую работу, исполнял их произведения. Он положил начало большой, профессиональной румынской музыке и сыграл роль, примерно, такую же, какая в русской музыке принадлежит М. И. Глинке. Современник Дебюсси и Равеля, Бела Бартока, Прокофьева и Стравинского, он не стремился во что бы то ни стало создать свой собственный, ни на кого не похожий музыкальный язык: он хотел лишь выразить то, что «трепетало в сердце». И раскрылся как художник глубоко самобытный. И, конечно, прав в своем убеждении, что «самобытность приходит только к тем, кто ее не искал»...

Триумфальный успех, сопровождавший концерты Энеску — скрипача, не заглушил его любви к фортепиано, и он постоянно выступал в концертах в качестве пианиста. Приехав в Москву, прежде, чем начать репетицию с Государственным симфоническим оркестром Союза ССР, он попросил у музыкантов разрешения сыграть перед ними Пятую симфонию Бетховена на рояле. После этого репетиция прошла без единой остановки: оркестр понял все его намерения сразу.

Авторитет и всемирная известность Энеску были так велики, что прославленные музыканты мечтали, чтобы он поделился с ними опытом и своим пониманием искусства. И он вел — в Париже, в Нью-Йорке — беседы о том, как понимает он сочинения современного и классического репертуара. Трудно передать, сколько интереснейших мыслей рассыпано в этой книге! Интересных безотносительно к тому, что составляет специальность читателя — искусство, наука или ни то, ни другое. «Тема,— пишет Энеску — не отправная точка, а результат». Разве не относится эта мысль и к музыканту, и к литератору, когда тема объявляется прежде, чем художник познакомился с материалом, проник в явления жизни, в среду?!

Говорит ли Энеску о соотношении музыки и слова — интересно! Или о том, что сам он всегда был чувствителен к цвету, к сочетанию красок, к светотени и что это отражалось в его музыкальных творениях — не менее интересно! Или что великие композиторы были подсознательно математиками, что творчество Баха можно выразить математическими соотношениями. Что архитектонические соотношения можно выразить математически и в поэзии, хотя «поэт не считает стихотворных стоп, так как вдохновение быстрее логики». Все это необычайно мудро и прозорливо и современно, и наводит на самые серьезные размышления. Еще важнее суждения Энеску о состоянии мировой культуры, о высоких обязанностях художников, которых он называет «апостолами мира», убежденный в том, что «мир может быть обеспечен, если каждый народ будет руководствоваться принципами чести, морали и искренности в отношениях с остальными народами».

Годы второй мировой войны Энеску провел в Румынии, относясь к режиму Антонеску с нескрываемым осуждением. «Пока моя страна страдает, я не могу с ней расстаться»,— говорил композитор, отказываясь от предложений поехать с концертами в Германию и в Италию, покуда там господствуют Гитлер и Муссолини.

Еще в 1933 году он участвовал в создании румынского общества «Друзья СССР». А когда в 1944 году румынский народ обрел, наконец, свободу — он вошел в число создателей «АРЛУС» — общества дружественных связей с нашей страной. Ему, как художнику, глубоко импонировало, что у нас искусство доступно решительно всем, независимо от общественного положения и рода занятий.

Энеску опередил свое время. Признание в родной стране пришло к нему только после освобождения, когда дни его клонились к закату. Отправившись в 1946 году в

новое турне, он тяжело заболел и не имел уже сил перенести путь на родину. Он умер в Париже, в 1955 году.

Книга воспоминаний — это еще одно создание Энеску, необычное и по существу и по форме. Это — запись бесед о музыке, о взглядах на искусство, которые вел с ним по парижскому радио французский музыковед Бернар Гавоти́. «Человек стареет не под бременем годов,— говорил Джордже Энеску,— а потому что он отрекся от своего идеала. Годы покрывают морщинами лицо. Отказ от идеала — душу».

Сам он всю жизнь был верен себе, родине, своим идеалам. И до конца оставался, даже в болезни, мудрым и внутренне молодым.

СНОВА НЕЙГАУЗ



сентябре 1964 года я видел Генриха Густавовича Нейгауза на «Богеме» — спектакле «Ла Скала». Он выходил из зала Большого театра такой же, как и всегда: очаровательный, с милой, застенчиво-скромной улыбкой — человек покоряющего обаяния, артист в самом высоком значении этого слова. Пренебрежительно, с капризным неудовольствием пожаловался на боли в ноге... Через две недели его не стало. Умер один из самых замечательных пианистов нашего времени. Мировое признание его было ограничено международной обстановкой 20—30-х годов, на которые пал расцвет его блистательного таланта. Но оно пришло к нему все равно — позже, через всемирную славу учеников,

ибо Нейгауз принадлежит к величайшим музыкальным педагогам нашего века. Трудно назвать современного московского пианиста, который не был бы обязан ему косвенно или прямо, будь то Гилельс, Рихтер, Ведерников, Зак, Наседкин, Слободяник, даже Башкиров и Элисо Вирсаладзе, вышедшие не из его класса...

Концерты самого Г. Г. Нейгауза, в котором удивительно сочетались музыкальные традиции — русские, немецкие, польские, всегда составляли праздничное событие.

В зале царила романтическая приподнятость. Это романтическое начало господствовало и в исполнении его — блистательном, утвердительном, покоряющем щедростью, вдохновенным талантом, умом, высочайшей культурой. И богатством ассоциаций, которые неизменно вызывала его игра. Что бы ни исполнял он — Бетховена, Листа, Шопена, Скрябина — это было всегда торжеством!

Годы идут. Но не верится, что он умер. До сих пор. Кажется, что он должен вернуться. Вероятно, кажется потому, что такое явление, как Генрих Нейгауз, непреходяще. И потому, что он продолжает жить в дальнейшем триумфе своей пианистической школы. И потому, что фамилия Нейгауз не сходит с афиш в Москве, и по всей стране, и в зарубежных столицах, афиш, на которых значится ныне имя Станислава Нейгауза. Сына. Ученика отца. Талантливейшего пианиста, точно также не похожего в игре на учителя, как не похожи другие.

И вот 10 октября, ежегодно — в день смерти Г. Г. Нейгауза — на эстраду Большого зала Московской консерватории, на которую так часто выходил Нейгауз Генрих Густавович, выходит сын — Станислав. И садится за тот же рояль и мы слышим пьесы, которые так удивительно играл здесь отец,— чаще всего Шопена.

И тотчас, кроме Шопена, забывается все. Играет художник большого масштаба. Музыкант благородный и скромный. С особой очевидностью раскрывшийся после смерти отца. Словно уход отца наложил на сына моральное обязательство стать еще выше, чем прежде, и продолжить традицию. Да, это та же — отцовская свобода музыкального мышления. Ассоциативно богатый мир. Душевное бескорыстие. Артистизм. Забота только о музыке. Но характер исполнения иной. В огромном зале Станислав Нейгауз остается словно наедине с инструментом и с музыкой. Словно в зале никого нет. И он играет Шопена как для себя. Как свое, глубоко личное... Не сравниваешь ни с кем. Потому что это — истинная поэзия. Потому что слышишь, как в первый раз. И думаешь более всего о Шопене, дивясь его интонациям — вопросам, утверждениям, ответам, интонациям умоляющим, робким, и бурным, и страстным, воспоминаниям о разговорах, от которых зависят судьба, сама музыка, жизнь...

За инструментом сидит выдающийся музыкант — поэт с задумчивым прекрасным лицом, и рано поседевшею головой. И кажется, что мы узнаем еще неизведанные секреты Шопена, которые раскрыл этому человеку отец.

ВАЛЬС АРБЕНИНА

1



тот вальс знают решительно все. Он нравится музыкантам, и просто людям со слухом, и людям даже не музыкальным; и старым, и молодым, и восторженным, и скептикам, не признающим «серьезной» музыки. Звучит ли он с концертной эстрады, по радио или на патефонной пластинке, вальс этот отвечает каждому сердцу, каждой аудитории, в каждом доме и даже в каждой стране, ибо, возникший в 1940 году как музыка к постановке драмы Лермонтова «Маскарад» в московском Театре имени Евгения Вахтангова, он давно уже перешагнул пределы драматической сцены и звучит теперь в концертных залах едва ли не всего мира.

Уже первые такты этой удивительной музыки, еще до

появления темы, когда, словно на качании высокой волны, вздымается суровое, бурное звучание оркестра,— уже начало этого вальса мгновенно захватывает вас. И вот оно уже увлекло вашу мысль, сообщило ритм дыханию, отразилось у вас на лице. Оно уже полюбилось вам. Внезапно. Без подступов. С первого такта. С первого раза. И навсегда.

Дважды, словно чтоб лучше взлететь, тема взбегает, и вот уже плавно скользит на волне, опускаясь и поднимаясь на ней, обретая все более страсти, покуда, бурно взметнувшись на торжествующе скорбном повороте мелодии, не рушится, чтобы снова начать восходящее это движение — дать возможность еще раз постигнуть это могучее и скорбное торжество.

Безграничный, «сияющий» покой сменяет в «Ноктюрне» эту мрачную бурю чувств, когда, выпевая под оркестр задумчивую тему, скользит певучий смычок засурдиненной скрипки... Разлетелся мотив стремительной, изящной мазурки... Бережно, без слов пересказала труба романс Нины. И резвый, игривый, задорный галоп, обнажающий деланное веселье и нескромные страсти великосветского бала,— галоп, построенный на плавной мелодии, украшенной жесткими гармоническими узорами,— завершает эту сюиту, составленную из музыки к «Маскараду». Все хорошо в ней! Все отмечено той новизной, которая никогда не состарится.

Но вальс... Что-то демоническое есть в этом вальсе. Что-то загадочно-прекрасное заключено в этой музыке — властная сила, так отвечающая энергии лермонтовской поэзии, взметенность, взволнованность, ощущение трагедии, которая вызвала его к жизни. Трудно представить себе музыку, более отвечающую характеру романтической драмы Лермонтова. Если б сказать вам, что это музыка к одному из творений Пушкина, вы не поверите. Это

Лермонтов! Это его победительная и прекрасная скорбь, торжество его стиха, его мысли.

И в то же время хачатуряновский вальс — музыка глубоко современная и по фактуре и по ощущению поэзии Лермонтова, совершенно свободная от стилизации, от попытки «подделаться» так, чтобы трудно было отличить эту музыку от подлинного произведения эпохи.

В 1917 году «Маскарад» был поставлен на сцене в Петербурге, в Александринском театре. Он шел тогда с прелестной музыкой А. К. Глазунова. Но вальса Глазунов не написал, он использовал «Вальс-фантазию» Глинки — одно из лучших созданий русской и мировой музыки,— с лермонтовским «Маскарадом» никак, однако, не связанный.

«Вальс-фантазия» написан Глинкой в 1839 году, четыре года спустя после того, как был создан «Маскарад» Лермонтова. Первоначально он носил название «Меланхолический вальс». Он полон грустных и нежных воспоминаний, изящества, грации и соответствовал бы скорее элегической поэзии Баратынского, нежели бурным страстям романтической драмы Лермонтова. Напротив, вальс из музыки к «Маскараду» Хачатуряна отвечает мятежному духу Арбенина и как бы содержит в себе предсказание трагической развязки событий.

Казалось бы, ничего общего между двумя этими вальсами нет. А между тем эта связь несомненна.

2

Сколько написано — в прошлом веке и в нашем — вальсов, быстрых и медленных, увлекательных, мечтательно-томных, под которые кружатся пары, которые созданы для того только, чтобы под них танцевать! Никто, однако, не станет играть их в серьезном концерте: это бальная музыка.

Есть вальсы другие,— скажем, Иоганна Штрауса. Вот уже больше ста лет они звучат в бальных залах, на танцевальных площадках и просто на площадях. Но звучат и в концертных залах,— так щедра эта звукопись, так изобретательна, разнообразна и мелодична музыка, вдохновленная сценами народной жизни, картинами австрийской природы.

Есть вальсы, под которые танцуют только на сцене. Таковы вальсы в балетах Чайковского — в «Лебедином озере», «Спящей красавице», «Щелкунчике», в глазуновской «Раймонде», в балетах Прокофьева,— сложные музыкальные пьесы, бесконечно раздвинувшие выразительные возможности самого танца.

И есть, наконец, вальсы такие, под которые никто не танцует,— музыкальные пьесы в форме вальса: «Вальс-фантазия» Глинки, вальс из Третьей сюиты или из Пятой симфонии Чайковского, концертные вальсы Глазунова, вальсы из сюит Шостаковича, вальс из «Фантастической симфонии» Берлиоза, фортепианные вальсы Шопена, Листа, Брамса...

Форму вальса композиторы используют в этих произведениях для того, чтобы передать глубокие чувства, связанные с воспоминаниями о молодости души, о счастье, о радостном и о грустном. Или с тем, чтобы показать эту музыку в драматическом несоответствии с иными — враждебными — силами, с иным — дисгармонирующим — началом. В музыке симфонической (и фортепианной) становится важной уже не самая танцевальность вальса, а возможность передать через него богатый душевный мир, богатый душевный опыт, обратившись к известной и доступной форме, способной вместить огромное лирическое содержание.

Слушаешь эти музыкальные пьесы и слышишь в них и самый вальс и как бы поэму о вальсе, воспоминание о

нем; словно вальс является здесь сквозь дымку времени, словно он уже когда-то звучал и продолжает звучать, не теряя ничего в своей неповторимой свежести и новизне. И первый в этом ряду в русской музыке «Вальс-фантазия» Глинки — не танец, а скорее опоэтизированный образ русского вальса, обобщение вальсовой музыки, показ безграничного числа тончайших оттенков чувств, которые можно в нем воплотить.

Продолжая традиции Глинки, Чайковского, Глазунова, Хачатурян тоже создал не просто вальс, а как бы его «портрет», обобщение романтической вальсовости, ее «квинтэссенцию», схватил здесь самую суть романтической музыки, «изобразил» ее, не боясь ни густоты красок, ни преувеличения страстей. Он словно сказал этим: «Вот какой вальс должен был написать современник, если бы в русской музыке того времени был композитор одного направления с Лермонтовым! Вот каким представляю я себе подлинный романтический вальс, какими видятся мне поэзия Лермонтова и характер его Арбенина! Я пишу их красками XX века!»

И, может быть, самое удивительное, что это проникновение в особенности русского романтизма, в глубины русской поэзии удалось музыканту, рожденному на Кавказе и — это известно всем! — принесшему в советскую музыку ослепительную звуковую палитру, певучие мелодии и четкие танцевальные ритмы Армении. Объяснение этого музыкального перевоплощения следует искать и в биографии Арама Хачатуряна и в особенностях советской музыкальной культуры.

3

Во-первых, не одной Армении! Органически связанный в творчестве с армянским танцем и армянской на-

родной песней, Хачатурян, если можно применить подобное выражение, свободно говорит в музыке на трех языках. Такие примеры бывали именно в Закавказье.

В XVIII веке в Тбилиси жил знаменитый ашуг, известный под именем Саят-Нова, слагавший свои песни на трех языках — армянском, грузинском, азербайджанском. Сын армянина-ремесленника, он стал ткачом, но песни его прославили, и одно время он был придворным поэтом грузинского царя Ираклия II.

Саят-Нова погиб в 1795 году, при сожжении Тбилиси войсками персидского шаха, но песни его живут поныне; имя Саят-Новы чтят народы всего Закавказья. Песни Саят-Новы — сложный сплав фольклора трех закавказских народов.

Арам Ильич Хачатурян тоже родился в Тбилиси (точнее — в Коджори, над городом). Родился в семье армянина-ремесленника. Это было в 1903 году. Первые его музыкальные впечатления — тбилисский фольклор: песни грузинские, армянские, азербайджанские, которые испокон веков звучат в этом городе. Первый виденный им в жизни музыкальный спектакль — «Абесалом и Этери», опера замечательного грузинского композитора Захария Палиашвили.

Если внимательно вслушиваться, не одни армянские темы звучат в произведениях Хачатуряна. В них сказался богатый запас мелодий и интонаций, бытующих в Закавказье. Так, в балете «Гаянэ» лезгинка определенно грузинская. Азербайджанские мелодии звучат в «Танцевальной сюите», в «Трио для кларнета, скрипки и фортепиано». И это совершенно понятно: до восемнадцати лет Хачатурян прожил в Тбилиси. Из Тбилиси выезжал в Кахетию, в Азербайджан. В Армению же попал зрелым человеком и сформировавшимся музыкантом. Поэтому, говоря об источниках его музыки, следует в ней видеть

сплав трех музыкальных культур — армянской, грузинской, азербайджанской.

Самое удивительное — до девятнадцати лет Хачатурян не учился музыке и не знал нот. Правда, он играл на трубе-«теноре» в военном оркестре. Однако легко обходился без нот, ибо в популярном в ту пору «Егерском марше» играл на своей трубе только одну ноту — *соль... соль... соль...* Играл на ударных в ансамбле народных инструментов. Впрочем, это тоже не требовало знания нотной грамоты: вся народная музыка, как известно, воспроизводилась и создавалась на слух. Но то, что усвоил Арам Хачатурян, слушая народные песни, звучание инструментов народных, отзывается теперь в его концертах, симфониях и балетах, определяет характер его композиций, их ритмическую и мелодическую основу.

В 1921 году он уехал в Москву, к старшему брату, Сурену Хачатуряну, режиссеру первой студии МХАТа, и поступил на биологическое отделение университета. Любовь к музыке взяла, однако, свое, и в следующем году Арам Хачатурян пришел в музыкальное училище Гнесиных. А двенадцать лет спустя имя его было занесено на мраморную доску у входа в Малый зал Московской консерватории, которую он окончил с отличием по классу композиции профессора Н. Я. Мясковского.

Все, что создал Хачатурян в последующие двадцать пять лет, отмечено печатью высокого таланта и удивительного своеобразия.

Если можно было бы в книге оперировать звуками, следовало процитировать из его музыки то, что живет постоянно в памяти, сливаясь в одно собирательное понятие — Хачатурян. И первую часть Скрипичного концерта, когда оркестр громко, в унисон провозглашает начало — и пошел трудиться смычок, совершая крутое восхождение, весело и легко пританцовывая, перепрыгивая синко-

пами через препятствия. И мотив грузинской уличной песенки из второй части Концерта для фортепиано с оркестром, и танцевальные эпизоды третьей, вызывающие в памяти «Танец с саблями» и другие пляски из «Гаянэ», но похожие на них лишь настолько, насколько бывают похожи друг на друга представители одного народа. И великолепные, сочные фрески из музыки к «Спартаку» — упругие ритмы, радующие сердце роскошные, плотные звучания оркестра. И нежно-горькую тему третьей части Второй симфонии, родившуюся из песни, которую певала когда-то в давние годы мать композитора, склоняясь над открытыми ящиками комода,— тему, зачинающую эпическое повествование о пожарах, сражениях и скорбях в предчувствии ослепительной победы... Какое во всем этом разнообразие ритмов, гармонических красок, как богат и пышен оркестровый убор, как свеж и сочен каждый оборот, необходима каждая частность!

В музыке Хачатуряна пленяют свобода мысли и свобода импровизации. Кажется, что в его натуре живет непосредственность народных певцов, не стесненных понятием о «правилах». Но стоит присмотреться, вернее — вслушаться, и становится окончательно ясно, что каждый такт соображен и продуман с великим искусством и большой обстоятельностью. Тут множество смелых находок. Хачатурян не боится жестких и резких звучаний. Опыт его, да и многих других композиторов — русских, грузинских, азербайджанских,— уже доказал, что любой, даже ненатренированный, слух легко воспринимает сложные и жесткие обороты, когда движение ведет широкая и свободная мелодия, когда слушатель пленен властным ритмом. Все ярко у него, у Хачатуряна, все самобытно, глубоко современно и демократично в самом высоком значении этого слова.

«Русский Восток», образ которого в мировой музыке

создали русские композиторы, последние пять десятилетий красноречиво говорит за себя сам — в творчестве композиторов Грузии, Армении, Азербайджана, среднеазиатских республик... И сочинения Арама Хачатуряна — одно из чудес этого нового, социалистического Востока, который теперь сам создает свой образ в мировой музыке и, оставаясь самим собою, способен вдохновляться жизнью, стихом, песней другого народа.

4

Передовой русской культуре, к которой приобщился Хачатурян на первых же ступенях своей творческой жизни, свойственна широта интересов и великая способность постигать черты и характер других культур и народов. Национальная ограниченность была чужда ей всегда. Вот почему, создавая русский национальный характер в «Евгении Онегине», в «Борисе Годунове», «Капитанской дочке», «Русалке», Пушкин вводил в то же время в поэзию финна, цыган, татар, грузин, калмыков, черкесов. Испанию (в «Каменном госте»), Италию (в «Анджело»), Англию (в «Пире во время чумы»), Австрию (в «Моцарте и Сальери»), Германию (в «Сценах из рыцарских времен»), Францию (в «Арапе Петра Великого»), эпос славянских народов («Песни западных славян»), Соединенные Штаты Америки (очерк «Джон Теннер»), интересовался Камчаткой, Китаем. Ни одна из культур Запада не проникла в существо других культур и характер других народов так глубоко, как сумели постигнуть характеры всех народов лучшие люди России — в литературе, в искусстве.

Разве не шел по этому же пути Глинка, когда писал «Арагонскую хоту», венецианскую баркаролу, польскую мазурку и краковяк, вводил в «Руслана» мелодии не только народные русские, но и арабские, персидские, та-

тарские, финские и кавказские?! «Восток» в русской музыке — это не условный Восток Верди или Сен-Санса (хотя и они пользовались подлинными восточными мелодиями). Когда оркестр казахских народных инструментов имени Курмангазы исполняет огненные казахские пляски и вы узнаете в них ритмы и обороты «Половецких плясок» Бородина, вы понимаете, как глубоко проник русский композитор в самую суть половецкой степи, если сумел обнаружить сродство между мелодиями половцев и казахов — сродство, которое научно обнаружено было уже после него!

Что ж удивительного, что ученик Н. Я. Мясковского и М. Ф. Гнесина — хранителей традиций Бородина и других «могучих кучкистов» — с первых шагов своей московской жизни оказавшийся в кругу актеров Художественного и Вахтанговского театров, Хачатурян глубоко усвоил широту творческих принципов русских актеров и музыкантов и, оставаясь на почве фольклора Армении и Закавказья, научился «входить в образ», «вживаться» в явления других национальных культур, изображать их не внешне, декоративно, а постигать изнутри.

Вот почему, когда художественный руководитель Театра имени Вахтангова Рубен Николаевич Симонов обратился к Хачатуряну с предложением написать музыку к «Маскараду», Хачатурян, уже зрелый и прославленный мастер, встретился в тот же вечер со своим любимым учителем Николаем Яковлевичем Мясковским. И у них зашел разговор о Лермонтове, о романтической драме, о музыке той поры. Мясковский положил на диван партитуру «Вальса-фантазии» Глинки, которую захватил с собой. А вскоре родилась та самая музыка, которая, теперь уже кажется, существовала всегда. Словно на качании высокой волны начинается суровое, бурное звучание оркестра, которое захватывает вас сразу. Внезапно. Без подступов. С первого такта. С первого раза. И навсегда...

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ ЛЕРМОНТОВА



ермонтов любил слушать музыку. Эмилия Клингенберг, его пятигорская знакомая, дочь генеральши Верзилиной (в их доме произошло трагическое столкновение, приведшее к последней дуэли), вспоминала потом: «Бывало сестра заиграет на пианино, а он подсядет к ней, опустит голову и неподвижно сидит час, другой...»

Что за звуки! неподвижен внемлю
    Сладким звукам я;
Забываю вечность, небо, землю,
    Самого себя.
Всемогущий! что за звуки! жадно
    Сердце ловит их,

Как в пустыне путник безотрадной
   Каплю вод живых!
И в душе опять они рождают
   Сны веселых лет
И в одежду жизни одевают
   Всё, чего уж нет.
Принимают образ эти звуки,
   Образ милый мне;
Мнится, слышу тихий плач разлуки,
   И душа в огне.
И опять безумно упиваюсь
   Ядом прежних дней,
И опять я в мыслях полагаюсь
   На слова людей.

Это стихотворение «Звуки». Оно писано в 1830 году в Москве и, как говорит современник, под впечатлением от игры знаменитого гитариста С. Т. Высоцкого, которого Лермонтов ездил слушать вместе с приятелями-студентами и которому это стихотворение посвятил. «Звуки» нельзя отнести к лучшим стихотворениям Лермонтова: именно в нем как раз «маловато музыки» (по сравнению с другими стихотворениями). Но в данном случае нас должны интересовать не художественные его достоинства: оно интересно прежде всего как автобиографический документ, как «исповедь» или страничка из дневника, свидетельствующая о том, сколь сильно музыка потрясла Лермонтова, как он умел в нее вслушиваться. И, что особенно важно, стихотворение объясняет природу музыкальности Лермонтова, связь его музыкальных впечатлений с образным мышлением, с представлениями зрительными. Поэт слушает и воспринимает музыку: она отвечает его душевному настроению, рождает ассоциации, сближает реальную жизнь с воображаемой, «принимает образ». Многое сказано в этом стихотворении о связи музыкального восприятия Лермонтова с его поэтическим воображением...

О его природной музыкальности и о занятиях музыкой вспоминали его современники. Но прежде надобно сказать о том времени, когда он музыкой систематически еще не занимался и восприятие музыкальных впечатлений было подсознательным и случайным.

С детства он слышал песни. И в Тарханах — имении бабки Елизаветы Алексеевны Арсеньевой, где прошли первые тринадцать лет его жизни,— среди пензенских степей, граничащих с поволжскими землями, и в Саратовской губернии, где находилось имение брата бабушки — Афанасия Алексеевича Столыпина. Бывал Лермонтов, вероятно, и в симбирском имении другого «деда» — Александра Столыпина. Во всяком случае, к детским и отроческим годам восходят в юношеской лирике Лермонтова такие стихотворения, как «Атаман», написанный на основе народных песен о Степане Разине, и обработка песни «про татарский полон» — «Что в поле за пыль пылит». В детстве, во время поездок на Кавказские воды и в имение Шелковое на Тереке, он познакомился с казачьими и горскими песнями. И если такие стихотворные жанры, как «Романс», «Песня», «Русская песня», «Русская мелодия», возникают в традициях романтической лирики, то, скажем, «Грузинская песня» (1829) с припискою пятнадцатилетнего поэта: «Что-то подобное слышано мною на Кавказе» — свидетельствует о его внимании к песне как таковой. Точно так же впоследствии «Казачья колыбельная песня» была написана, по преданию, в станице Червленой на Тереке под впечатлением колыбельной, которую пела казачка Дунька Догадиха над колыбелью сына своей сестры. И это пение, прибавим мы от себя, поразило поэта не только словесным, но и музыкальным своим выражением, определившим самый характер стиха, его интонацию. И весьма интересно, что «Казачья колыбельная песня» Лермонтова вернулась в народ и поэт-

ся в терских станицах, причем текст ее не подвергся никаким почти изменениям — верный признак того, что Лермонтов остался верен стилю и самому духу казачьих песен. На песенных образах гребенского казачества построены его «Дары Терека».

С детских лет он знал песни — протяжные, плясовые, колыбельные, хороводные, величальные, любовные, ямщицкие, солдатские, разбойничьи. Знал исторические песни. Не только в России, но и на Кавказе — в казачьих станицах — пелись старинные песни про Ивана Грозного, про Ермака, про Степана Разина, про «каменну Москву», про царского шурина Мастрюка Темрюковича, которого побил перед лицом царя в кулачном бою хроменький Потанюшка (а в сибирском и калужском вариантах «братья Кулашниковы»). Весь этот опыт, все знания музыкально-поэтического фольклора сказались потом в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», которую современный фольклорист М. Штокмар уверенно ставит в один ряд с лучшими произведениями народной поэзии — настолько проник Лермонтов в дух и характер песен и народных «старин». На песенной основе создана эта поэма, удивительная по своему национальному и поэтическому своеобразию. Воспроизведено в ней словесно-смысловое содержание песен, но разве можно сомневаться в том, что для Лермонтова важна была не только словесная, но и музыкальная ткань песен. И что «Песня про царя Ивана Васильевича...» могла быть написана поэтом, только очень глубоко постигающим музыку и тонко слышащим музыку, ибо поэма представляет собою не словесную стилизацию, а передает самый дух песенности, хотя сама читается, а не поется.

Переезд Лермонтова в Москву, поступление в пансион, посещение театров, систематические занятия музыкой

не только расширили музыкальный кругозор юноши — он вступил в иной музыкальный мир. И уже не только слышал, но и слушал, постигал музыку иначе, чем прежде, ибо даже и элементарные занятия позволяют дилетанту относиться к музыке активно — не присутствовать, а хотя бы мысленно соучаствовать в процессе музицирования, обращать музыку «на себя», соотнося впечатления с собственным, пусть даже небольшим опытом, включая их в круг субъективных переживаний и представлений. Здесь следует упомянуть и о том, что в Благородном пансионе при Московском университете воспитанников обучали не только языкам и наукам, но и искусствам: стихосложению, декламации, рисованию, музыке, танцам. При многообразной одаренности Лермонтова такое разностороннее художественное воспитание должно было привести (и привело!) к удивительным результатам. Стихосложению — в свободные от занятий часы — воспитанников обучал руководивший «Обществом любителей отечественной словесности» при пансионе поэт и переводчик латинских классиков С. Е. Раич. Рисование преподавал опытный художник А. С. Солоницкий. Лермонтов рисовал с гипсов, то есть получал пусть даже элементарные, но систематические представления о началах изобразительного искусства. Что касается музыки, то мы знаем, что он играл на скрипке, фортепиано и флейте. Игре на скрипке в начальных классах обучал известный педагог и композитор Иосиф Геништа. В старшем — преподавание вел Лукиан Жолио. На фортепиано Лермонтов мог обучаться у Димлера или Нейдинга, старших учил Данила Шпревиц. Игре на флейте пансионеры обучались по собственному желанию, за дополнительную плату, или, как говорили тогда, «по билетам». Преподавателем числился флейтист Купершильд. К этому следует прибавить, что в пансионе у Виталия Перотти можно было обучаться

итальянскому пению. О том, что Лермонтов брал у него уроки, у нас никаких сведений нет. Но к этому мы должны будем еще вернуться.

Как играл Лермонтов? И что он играл?

Нам известно, что в 1829 году при переходе из пятого класса в шестой он исполнил на экзамене аллегро из Скрипичного концерта Людвига Маурера. И даже удостоился упоминания в «Дамском журнале» — в отчете об испытании сказано: «Михайло Лермонтов на скрипке аллегро из Маурерова концерта». Взяв один из скрипичных концертов Маурера, мы приблизительно можем представить себе степень технической оснащенности Лермонтова. Для профессионального скрипача это пьесы совсем нетрудные. Но ведь пятнадцатилетний поэт профессиональным скрипачом не был! О пианистической подготовке точных указаний мы не имеем. Но если знать, что Лермонтов играл, например, увертюру к «Фенелле» Обера («Немая из Портичи»), требующую известной сноровки, то поймем, что поэт, как принято говорить теперь, был довольно «подвинутым» дилетантом. Главное, для него эти занятия представляют выражение душевной потребности. Из воспоминаний родственника и друга его Акима Шан-Гирея, который жил с ним в Москве под одной крышей, известно, что «в домашней жизни своей Лермонтов часто занимался музыкой...». «Лермонтов имеет отличные способности музыкальные»,— свидетельствовал другой друг поэта Святослав Афанасьевич Раевский. Перечеркнув, переправил: «Лермонтов имеет особенную склонность к музыке, живописи и поэзии, почему свободные у обоих нас часы проходили в сих занятиях». Это я забегаю вперед: Раевский написал это в показаниях своих, когда вместе с Лермонтовым был арестован по делу о стихах на смерть Пушкина.

По словам камердинера Саникидзе, Лермонтов, живя

в 1841 году в Пятигорске, «изредка забавлялся» игрою на флейте.

И все же занятия эти могли иметь обычный дилетантский характер, ничем не отличая Лермонтова-музыканта от множества его сверстников, умевших проаккомпанировать певице на любительском концерте или сыграть на домашнем вечере средней трудности модное сочинение, если бы... Нет! Дело не в технической оснащенности Лермонтова, а в необычайной глубине восприятия музыки. «Музыка моего сердца была совсем расстроена нынче. Ни одного звука не мог я извлечь из скрипки, из фортепиано, чтобы они не возмутили моего слуха»,— записал он в свою тетрадку в 1830 году. «Говорят (Байрон), что ранняя страсть означает душу, которая будет любить изящные искусства»,— заносит он в ту же тетрадь. И от себя добавляет: «Я думаю, что в такой душе много музыки».

Это сказано на основании собственного опыта. Ранние страсти и потрясающие душу впечатления от музыки были знакомы ему с раннего детства. «Когда я был трех лет,— записывает шестнадцатилетний Лермонтов,— то была песня, от которой я плакал: ее не могу теперь вспомнить, но уверен, что если б услыхал ее, она произвела бы прежнее действие. Ее певала мне покойная мать».

Воспоминание об этой забытой мелодии и незабываемом впечатлении вдохновило Лермонтова на создание «Ангела», одного из самых замечательных в русской поэзии воплощений песни,— без слов, самой музыки.

По небу полуночи ангел летел
И тихую песню он пел,
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой.
Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов,

О боге великом он пел, и хвала
Его непритворна была.
Он душу младую в объятиях нес
Для мира печали и слез;
И звук его песни в душе молодой
Остался — без слов, но живой.
И долго на свете томилась она
Желанием чудным полна,
И звуков небес заменить не могли
Ей скучные песни земли.

Воспоминание о песне матери стало для Лермонтова на всю его жизнь мерилом прекрасного, мерилом любви:

Как сладкую песню родимой моей
Люблю я Кавказ!

Но вернемся к его музыкальным занятиям.

Он пел. Родственница его и верный друг Александра Михайловна Верещагина спрашивала поэта в письме, посланном из Москвы в Петербург, о его рисовании, потом — о музыкальных занятиях:

«А ваша музыка? По-прежнему ли вы играете увертюру «Немой из Портичи», поете ли дуэт Семирамиды, полагаясь на свою удивительную память, поете ли вы его, как раньше, во весь голос и до потери дыханья?»

Письмо писано по-французски. «До потери дыханья» в оригинале звучит как «à perdre la respiration», выражение, заимствованное от вокальной терминологии (означающее «до предела утомления»). Вот почему думается, что Лермонтов мог брать уроки у Виталия Перотти в пансионе или хотя бы присутствовал на этих уроках, усвоив некоторые приемы, о которых напоминает ему Верещагина.

Сохранились и другие свидетельства о пении Лермонтова. Сослуживец по лейб-гусарскому полку А. Ф. Тиран вспоминал, что Лермонтов «очень хорошо пел романсы,

то есть не пел, а говорил их почти речитативом...» «Сел за фортепиано и пел презабавные русские и французские куплеты»,— вспоминал родственник Лермонтова М. Лонгинов, замечая при этом, что поэт был живописец и «немного музыкант».

Итак, у Лермонтова «удивительная» музыкальная память, он играет на рояле, поет, подражая итальянским певцам, напевает куплеты, исполняет речитативом романсы... Если к тому прибавить, что Лермонтов сочинял музыку — об этом вспоминал его однополчанин А. Л. Потапов, утверждавший, что в его воронежском имении Семидубравном хранились ноты «Казачьей колыбельной песни», которую поэт положил на музыку сам,— представление о том, какое место занимала музыка в жизни Лермонтова будет довольно внушительным. К сожалению, нам мало известны его музыкальные привязанности и вкусы. Только осколки его впечатлений, рассеянные в некоторых сочинениях упоминания музыкальных имен или музыкальных произведений, два-три упоминания в письмах.

В пансионскую пору он видел оперу «Пан Твардовский» Верстовского. До этого, мальчиком,— оперу Кавоса «Князь-невидимка». В «Странном человеке» упоминается парижская арфистка M-lle Бертран. В романе «Вадим» приводится разговор Фильда и Гуммеля. Восторженный мадригал посвятил Лермонтов певице Прасковье Бартеневой:

Скажи мне: где переняла
Ты обольстительные звуки
И как соединить могла
Отзы́вы радости и муки?
Премудрой мыслию вникал
Я в песни ада, в песни рая,
Но что ж? — нигде я не слыхал
Того, что слышал от тебя я!

Это стихотворение дошло до нас в одной из тетрадей 1831 года. Но Лермонтов вписал его и в альбом Бартеневой — следовательно, уже в московскую пору жизни был с ней знаком.

В «Княгине Лиговской» описана та самая «Фенелла», увертюру к которой Лермонтов любил играть на рояле; кабинет Печорина украшают статуэтки Россини, Паганини и Николая Иванова — тенора, который не пожелал возвратиться в николаевскую Россию и имя которого Николай I запретил упоминать в русской печати. В «Тамбовской казначейше» упомянут Мегюль — марш из оперы «Двое слепых из Толедо». О «Семирамиде» Россини мы уже говорили. Но мы знаем, это только нечаянные сведения, никак не очерчивающие круга музыкальных представлений поэта. Мог ли он — постоянный посетитель представлений «Фенеллы», завсегдатай балетных кулис — не видеть и не слышать «Ивана Сусанина», когда мы читаем в его письме 1838 года: «Я каждый день хожу в театр» (это он пишет из Петербурга Марии Лопухиной по возвращении из ссылки). Весь литературный и музыкально-артистический Петербург перебывал на опере Глинки! А Лермонтов? Просто об этом нет упоминаний в тех 50 письмах поэта, которые сохранились из всей его переписки. И если мы знаем, что Лермонтов слышал музыку Бетховена, Шуберта, то оттого только, что он упомянул два эти имени в своих сочинениях.

Описывая в «Панораме Москвы» (1834) вид, который открывается из Кремля с колокольни Ивана Великого, он говорит, что звон московских колоколов подобен «чудной, фантастической увертюре Беетговена, в которой густой рев контрбаса, треск литавр, с пением скрипки и флейты, образуют одно великое целое; — и мнится, что бестелесные звуки принимают видимую форму, что духи неба и ада свиваются под облаками в один разнообраз-

ный, неизмеримый, быстро вертящийся хоровод!.. О, какое блаженство внимать этой неземной музыке, взобравшись па самый верхний ярус Ивана Великого... и думать, что весь этот оркестр гремит под вашими ногами, и воображать, что все это для вас одних, что вы царь этого невещественного мира...»

О какой именно увертюре Бетховена идет здесь речь, неизвестно. Важно другое: титаническая симфония города сопоставляется с музыкой Бетховена. Из этого можно сделать вывод, что бетховенская музыка олицетворяет в представлении Лермонтова величие, мощь, столкновение противоборствующих начал («духи неба и ада»), и — снова «бестелесные звуки принимают видимую форму», то есть вызывают зрительные образы, конкретизируются. Важна оценка, которую Лермонтов дает бетховенской музыке: «чудная, фантастическая».

С именем Шуберта связан другой прозаический отрывок Лермонтова, который начинается словами: «У граф. В... был музыкальный вечер. Первые артисты столицы платили своим искусством за честь аристократического приема... В ту самую минуту как новоприезжая певица подходила к роялю и развертывала ноты... одна молодая женщина зевнула, встала и вышла в соседнюю комнату, на это время опустевшую». В этой комнате Минская встретилась и заговорила с художником Лугиным. «Разговор их на время прекратился, и они оба, казалось, заслушались музыки. Заезжая певица пела балладу Шуберта на слова Гёте: Лесной царь...»

Здесь замечательно и произведение, которое называет Лермонтов: стихи Гёте, к творчеству которого он обращается постоянно. И музыка Шуберта. Предполагается,— так считал покойный И. Р. Эйгес,— что «заезжая певица» — гастролировавшая в 1841 году в Петербурге немецкая певица Сабина Гейнефетер.

Дом графа В..., у которого происходит прием,— это не составляет загадки — дом графа Михаила Юрьевича Виельгорского — композитора, мецената, влиятельного придворного, у которого собирался весь артистический и аристократический Петербург. В том же доме (этажом ниже) жил беллетрист Владимир Александрович Соллогуб, женившийся в 1841 году на дочери Виельгорского. Лермонтов бывал у обоих. И даже колебался, чье имя зашифровать в начале повести с описанием музыкального вечера: «Был музыкальный вечер у графа С...», «17 сентября 1839 года был музыкальный вечер у графа С...», «У граф. В... вечер». И, наконец, «У граф. В... был музыкальный вечер...».

Переводчик Гёте поэт А. Н. Струговщиков пишет в воспоминаниях, что часто бывал у Соллогуба и в ноябре 1840 года встретил у него Лермонтова (ошибка, это могло быть только в начале 40-го года!). На вопрос Лермонтова: не перевел ли он «Молитву путника» Гёте — Струговщиков отвечал:

— С первой половиной сладил, а во второй недостает мне ее певучести и неуловимого ритма.

— А я,— отвечал Лермонтов,— мог только вторую половину перевести.

И тут же, по просьбе Струговщикова, набросал на клочке бумаги свои «Горные вершины».

На другой день Струговщиков показал Глинке и свой перевод, и «Горные вершины» Лермонтова. Глинке понравилось целое, и он просил его списать вместе с вариантом Лермонтова, но Струговщиков эту просьбу почему-то не выполнил. Так и не написал Глинка романса на эти слова.

Музыковед А. А. Орлова предположила возможность личного знакомства Глинки и Лермонтова, и весьма основательно. Из слов Струговщикова можно понять, что он

и прежде говорил с Лермонтовым на эту тему, что Лермонтова нисколько не удивило предложение показать перевод Глинке. Возможно, что параллельный перевод одного и того же текста для Глинки и делался. Эти соображения поддерживают догадку Орловой.

В салоне Карамзиных, с которыми дружен Лермонтов, постоянно бывал Даргомыжский. Однако прямых сведений о его знакомстве с Лермонтовым у нас не имеется. Правда, не так давно обнаружено письмо матери той самой Александры Михайловны Верещагиной, которая интересовалась состоянием музыкальных занятий Лермонтова. Мать — Е. А. Верещагина — пишет ей из Петербурга в ноябре 1838 года: «У великой княгини музыкальные вечера: Шеховская, что была в Париже у Рюминых, приехала и у великой княгини поет, и Доргомыцкой, племянник Станкрерши, там часто играет». И Даргомыжский, и его тетка Анна Борисовна Козловская (по мужу Станкер) предполагаются в этом письме знакомыми Верещагиной и, во всяком случае, с ними хорошо знакомы родные Лермонтова — живущие в Петербурге Столыпины. Лермонтов часто бывает у них и от Карамзиных, можно сказать, «не выходит»... При этом знакомство его с Даргомыжским кажется весьма вероятным.

С Прасковьей Бартеневой — об этом уже говорилось — Лермонтов встречался в Москве. В Петербурге они видятся в салоне Карамзиных. Недавно отыскался альбом Марии Бартеневой, сестры знаменитой певицы, с вписанными туда собственноручно Лермонтовым стихотворениями «Есть речи — значенье» и «Любовь мертвеца». А имя Прасковьи Бартеневой наряду с именем Лермонтова упоминается в письмах Карамзиных.

Круг петербургских музыкальных знакомств Лермонтова начинает намечаться как будто. К этому надо при-

бавить, что он дружен и даже «на ты» с Владимиром Федоровичем Одоевским, постоянно видится с ним, бывает в его салоне, и музыкальные впечатления, связанные с домом Одоевского, доступны ему каждый раз, когда он в столице. Заметим, что музыканты стали проявлять интерес к поэзии Лермонтова еще при его жизни.

В феврале 1840 года «Литературная газета» сообщила, что стихи Лермонтова «И скучно и грустно» положены на музыку «одним известным Петербургским артистом» и приняты «с живым участием в лучшем Петербуржском обществе». К сожалению, имя этого композитора нам покуда еще неизвестно; Даргомыжский написал свой романс на эти слова спустя пять лет.

Тем не менее все эти факты представляли бы собою интерес совершенно второстепенный, если бы не имели прямого отношения к поэтическому творчеству Лермонтова. О том, как он отзывался на музыкальные впечатления, мы уже говорили. Но этой способностью — чувствовать музыку — он наделил многих своих героев. И молодого поэта Владимира Арбенина в романтической драме «Странный человек», и Юрия Волина в юношеской трагедии с немецким заглавием «Menschen und Leidenschaften». Одного волнует фортепианная музыка, другого — «песня русская со свирелью». У Лермонтова поет и Славянка в «Балладе», и пугачевский казак в «Вадиме», поет Селим в «Измаил-бее», поет Ашик-Кериб, поет девушка в «Беглеце» и Ундина в «Тамани», и княжна Мери, и Нина в «Маскараде», и Русалка над мертвым витязем, и гусляры в «Песне про царя Ивана Васильевича...», и грузинка с кувшином, пробуждающая сладкую тоску в душе Мцыри. И Рыбка поет. Поет неизвестная нам «Она» — «Она поет и звуки тают»... Волшебный голос слышит Тамара в «Демоне». Даже столетия поют у него.

В стихотворении «Сосед» (1837) заключенный в темницу слушает песни узника (слушает не слова, а напевы) и, мысленно обращаясь к нему, говорит:

Когда зари румяный полусвет
В окно тюрьмы прощальный свой привет
    Мне умирая посылает;
И опершись на звучное ружье,
Наш часовой, про старое житье
    Мечтая, стоя засыпает;
Тогда, чело склонив к сырой стене,
Я слушаю — и в мрачной тишине
    Твои напевы раздаются.
О чем они? не знаю — но тоской
Исполнены — и звуки чередой,
    Как слезы, тихо льются, льются.
И лучших лет надежды и любовь,
В груди моей все оживает вновь,
    И мысли далеко несутся,
И полон ум желаний и страстей,
И кровь кипит — и слезы из очей,
    Как звуки, друг за другом льются.

Звуки, как слезы — слезы, как звуки. «Звучное» ружье — музыкальность этих сопоставлений не только в предмете сопоставления — звуках, но и в музыкальности воплощения; все это образует то, что Б. М. Эйхенбаум в одной из своих стиховедческих работ назвал «напевным» стилем Лермонтова.

Другой крупный советский литературовед, Л. В. Пумпянский, анализируя стиховую речь Лермонтова, доказал на примере таких стихотворений, как «Памяти А. И. Одоевского» и «Я, матерь божия, ныне с молитвою», что во многих стихотворениях Лермонтова по сравнению с нормами пушкинской стиховой речи понижен метр, стерта отчетливость конструкций, стерто точное значение слов, но взамен этого по всему стихотворению проходит непрерывное движение речи. «Единицей

стиля,— пишет Пумпянский,— является не стих, а внутри стиха не слово, как у Пушкина, а самое движение речи».

Добавим: поэты-романтики утверждали, что над смыслом слова в стихе должна господствовать мелодия, музыка слова, ибо музыка — это язык сердца, способный выражать идеи и чувства, недоступные слову. Поэтому для романтиков характерна поэтическая система, где речевая мелодия подчас превышает предметный смысл слов (наблюдения Г. А. Гуковского, продолженные Л. Г. Фризманом.— «Филологические науки», 1971, № 4).

Но даже при том, что это направление характерно для романтической эстетики в целом,— поэзия Лермонтова, именно в силу его исключительной музыкальности, являет собою высочайшее торжество музыки слова, мелодии стиха, музыкального движения речи. И это не только выражено у него в самом стихе — это осознано Лермонтовым, декларировано им. И для разговорной речи и для стиха он подчеркивает решающую роль голоса, интонации:

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно! —
Но им без волненья
Внимать невозможно.
Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.
Не встретит ответа
Средь шума мирского
Из пламя и света
Рожденное слово;
Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду.
Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

Даже ничтожные, темные по смыслу слова дополняются «звуком» — интонацией, с какой они сказаны. И наполняются огромным смыслом: в них и безумство желанья, и трепет, и слезы... Это те речи, когда люди вкладывают в стертые и чужие слова их первородный смысл! Ту же мысль Лермонтов высказал в одном из писем своих к старшему другу — Марии Лопухиной: «О! как я хотел бы вас снова увидеть, говорить с вами: потому что звук ваших речей доставлял мне облегчение. На самом деле следовало бы в письмах помещать над словами ноты!..».

И эту же мысль снова повторил в прозе — в «Герое нашего времени», где, рассказывая о свидании Печорина с Верой, написал: «Тут между нами начался один из тех разговоров, которые на бумаге не имеют смысла, которых повторить нельзя и нельзя даже запомнить: значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере».

Это написал музыкант! Эти слова — гимн интонации, слову, которое произносится, звучит, интонируется, за которым стоит нечто не передаваемое одним только словом, но выражаемое мелодической линией фразы, стиха...

Есть сила благодатная
В созвучье слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

В созвучье! Опять-таки не только в смысле слов, а в их звучании, в их музыкально-поэтическом выражении!

Нет! Музыкальность Лермонтова не прошла даром для русской поэзии. И она объясняет нам непостижимое звучание лермонтовского стиха и его поэтической прозы.

ИЗ ЖИЗНИ ОСТУЖЕВА

ГОРЛО ШАЛЯПИНА



Боткинской больнице в Москве мне пришлось как-то лежать в одной палате с замечательнейшим актером и замечательным человеком — народным артистом СССР Александром Алексеевичем Остужевым. Если вам не случалось видеть его на сцене, то уж наверно доводилось слышать о его необыкновенной судьбе.

Много лет назад, еще до революции, молодой артист московского Малого театра Александр Остужев, наделенный талантом, благородной внешностью, сценическим обаянием, великолепными манерами, поразительной красоты голосом, заболел. И в несколько дней потерял слух.

Навсегда. Почти полностью. Планы, надежды, будущность, слава — казалось, все рухнуло!

Жить без театра! О нет! Остужев убедил себя в том, что можно дойти до таких степеней совершенства, когда глухота не будет страшна ему. Он знал себя, он рассчитывал на силу воли, на упорство свое, на всепреодолевающий труд. Он верил в дружбу, верил в Малый театр!

И остался актером.

Чтобы сыграть в спектакле роль, даже самую крохотную, он выучивал наизусть всю пьесу. Чего стоило ему произносить свои реплики вовремя, поддерживая живой диалог, делая вид, что он слышит партнеров! Забудь он свой текст — ни один суфлер мира не помог бы ему, как кривое колесо шел бы такой спектакль до конца акта.

Любовь к театру превозмогла все!

Фамилия Остужева появлялась на афишах театра в продолжение многих лет. И стояла она не в конце, среди лиц без речей, а в начале. Он играл бурных героев Шиллера и Гюго, Скупого рыцаря Пушкина, шекспировского Антония, Чацкого.

Незадолго до последней войны, когда ему шел шестьдесят третий год, Остужев сыграл роль Отелло — и так, как уже давно никто не играл ее в русском театре. Два с половиной часа сходился и снова шел занавес. Два с половиной часа театральная Москва стоя приветствовала замечательного актера, который свершил великий художественный и, я бы сказал, великий нравственный подвиг... А потом он сыграл Уриэля Акосту. И опять замечательно! Эти образы в его исполнении вошли в число лучших творений советского драматического искусства. И, конечно, в том заслуга Остужева. Но подумаем: много ли на свете театров, которые решились бы оставить в своей труппе глухого, верили бы в его силы и довели бы его до триумфа? Мне думается, славные строки

вписал Малый театр в свою историю, и без того уже славную, в тот самый день, когда второй раз поверил в Остужева!

Подолгу рассказывал мне старый актер о былой театральной жизни. А я слушал, опасаясь задать вопрос, вставить слово. Дело в том, что никто в больнице не желал слышать мои громкие возгласы, не слыша тихих ответов Остужева. И как только я открывал рот, в стену стучали.

— Не спра-ши-вай-те ме-ня ни о чем! Ра-ди бо-га! — восклицает Остужев протяжно, скандируя каждое слово, выговаривая каждый звук так отчетливо, что порою кажется — он говорит с каким-то странным акцентом. Действительно, это почти акцент — речь глухого, который произносит все звуки в словах полностью, так, как они пишутся на бумаге. Но удивительно: в этой речи, звучной и плавной, замедленной, есть что-то необычное, приподнято-театральное, праздничное. Как и в манерах его. Остужев привык к широким, красивым жестам, к обдуманным, завершенным движениям. Все это казалось бы позой, если б не детская искренность, если бы не высокая честность мысли и чувства Остужева. И поэтому возвышенная, «романтическая» манера как-то вяжется с обстоятельным, неторопливым рассказом, разукрашенным бытовыми подробностями и даже словечками вроде «хлебал», «дубасил», «ухлюстывал»...

Он любит паузы. Они заполнены мыслью, воспоминаниями, соображением, как лучше передать в словах то, что стоит перед его мысленным взором. Пожалуй, паузы в рассказах Остужева не менее значительны, чем слова. И это понятно: он знает цену молчанию. И он никуда не торопится.

Вот, сжимая локоть кистью другой руки, сидит он, не утративший юношеских пропорций и легкости, благород-

ный, красивый, светлоглазый старик, изящный даже в больничной пижаме.

*

— Я поздно родился,— громко и раздельно говорю я,— не видел Ермолову!

Остужев вскинул брови, поворачивает ухо вполоборота ко мне, приставляет ладонь:

— Простите!..

— Мне не посчастливилось видеть Ермолову,— кричу я изо всех сил.

— Я слышу: не надо так орать. Там, за стеной, больные. Они страдают. Если вы будете так надрываться, нас с вами отсюда вытряхнут... Вы про кого спросили меня? Про Ермолову?..

Не надо его торопить: он собирается с мыслями.

— Тот, кто не видел ее на сцене,— начинает Остужев голосом легким и звучным, который отличишь среди тысячи,— кто не видел ее, никогда не поверил бы, что она способна потрясать души...

Она была скромна, молчалива, замкнута — слепое неверие в свои силы.

Надо играть спектакль. Шел уже множество раз. Сама не своя. С утра за кулисами. Чтобы не опоздать к вечеру. И пошла вымеривать шагами доски пола, считать шляпки гвоздей. Сжимает холодные виски ледяными ладонями. В полном отчаянии. Сегодня она поняла окончательно: у нее нет никакого таланта. А когда выйдет на сцену — вдобавок ко всему забудет текст роли. Суфлер ей подскажет, а она не расслышит. И тогда наконец все поймут, что она пользуется незаслуженной славой. Ходит, произносит шепотом монологи, трепещет от любви, идет на казнь, обращает к миру последние слова. Вся в слезах. Так — до вечера...

Ничего не ела весь день. Загримирована и одета за час до спектакля. Сжатые руки опущены. Одни зрачки вместо глаз. Какая-то магнетическая сила исходит от ее лица, от всей ее благородной фигуры. Вот встала в кулисе. Режиссер Кондратьев кивает: «Ваш выход, голубушка». Медленно обращает на него взгляд, полный волнения и власти... вышла на сцену... И зал ударяет током!.. Все, что сидело, развалившись и облокотившись, поднимается, как под ветром... Произнесла своим грудным голосом первые фразы — все устремилось вперед, как к источнику света!.. Закончила монолог — и на многих лицах блистают слезы!.. Не потому, что она сказала что-нибудь жалкое! Или растрогала! Нееееет!..— вскрикивает Остужев, словно пронзенный.— Нет! Потому что она приобщила людей к чуду искусства!.. Я играл с ней Незнамова в пьесе Островского «Без вины виноватые»... Мне трудно бывало произносить текст моей роли: я плакал настоящими слезами...

В глазах его появляется отблеск тех слез: он переводит взгляд в окно и молча рассматривает зеленый больничный сад и вечереющее московское небо.

— Великая женщина! — произносит он, наконец, вернувшись взглядом в палату.

Молчим.

— Я прожил счастливую жизнь, дорогой!..

(Как люблю я этого человека и эти рассказы! «Счастливую жизнь» — глухой, одинокий старик...)

Более полувека я играл в Малом театре. У меня были замечательные учителя — Александр Иванович Южин-Сумбатов, Александр Павлович Ленский, Владимир Иванович Немирович-Данченко. Люди, которые меня, паровозного машиниста, приглашали к себе домой и я целыми ночами слушал их споры об искусстве. А когда я окончил ученье, послали на сцену и сказали: «Постарай-

ся запомнить хотя бы десятую часть того, что мы тебе говорили».

У меня были замечательные друзья — Климов Мишка (Михал Михалыч), Коля (Николай Мариусович Радин)... Какие это были удивительные актеры — легкие, умные! Какие веселые и талантливые ребята!..

...В мою пору играли такие титаны, как Степан Кузнецов в нашем Малом, Леонид Миронович Леонидов в Художественном. Мы с ним очень дружили.

У меня и во МХАТе были друзья — Грибунин Владимир Федорович, Николай Григорьевич Александров... О, это были актеры прекрасные! И великие мастера на всякие выдумки, таланты, неистощимые в шутках!..

...Мы всегда жили большой актерской семьей, в которую входили и оперные. Я лично очень дружил с Леонидом Витальевичем Собиновым. И сейчас, между прочим, расскажу вам забавную историю.

Надо знать, что до революции у московского Большого театра и у московского Малого театра костюмерная была общая. А все находили, что у нас с Леней Собиновым одинаковые фигуры. Поэтому, невзирая на то, что Собинов служил в Большом, а я в Малом, на нас двоих сшили один костюм — для Ромео... Споет Собинов в «Ромео и Джульетте» Гуно — волокут этот костюм в Малый театр. Я его немножечко ушью в поясе (у Лени талия была пошире моей) и выхожу играть Ромео в трагедии Шекспира. А в последнем акте меня уже тычут в спину: «Отдавай обратно костюм — завтра Собинов снова поет Ромео...» А потом он встречает меня, и начинается:

«Кто тебе позволил ушивать наши портки? Чувствую вчера: не могу опереть голос — не набираю дыхания. В антракте гляжу — портняжничал! Я велел распороть! Только тронь теперь!.. Соскочут? Ничего не соскочут!.. Не мое дело,— надуй пузо и выходи!..»

...В то время, когда я слышал,— Остужев пальцем легонько касается уха,— я очень любил бывать в опере. И мог бывать сравнительно часто. Потому что в молодые годы мне поручали такие большие роли, что через двадцать минут после начала спектакля я уже шел разгримировываться. Закатят мне, например, в первом акте пощечину. И я скрываюсь. На сцену больше не выйду. И мог бы скрыться в Большой театр. Или, скажем, проткнут меня в первом акте шпагой на поединке. И я мертвый. И могу мертвый сидеть в Большом театре. Либо меня разыскивают по ходу пьесы, чтобы вручить мне большое наследство. А я об этом не знаю. И могу не знать тоже в Большом театре. Но на спектакли, в которых пели Алчевский, Нежданова, Собинов, билеты всегда нарасхват. И прежде чем у нас в Малом вывесят репертуар на следующие полмесяца, в Большом — ни одного места. И не достать.

И тогда я решил воспользоваться тем, что у Большого и Малого не только костюмерная была общая, но и дирекция была общая. А возглавлял ее очень воспитанный и подтянутый старичок — генерал в отставке фон Бооль.

Добился приема, рассказал ему о своих затруднениях. Он при мне приглашает чиновника и главного капельдинера и говорит:

— Благоволите пропускать господина Остужева на все спектакли Большого театра, в любое время, кроме дней тезоименитств их императорских величеств...

Отпустил их и обращается ко мне:

— Мѐста, господин Остужев, я вам не могу предоставить. А разрешаю бывать запросто — за кулисами.

Какое счастье!..— Остужев смыкает руки и прижимает их к сердцу.— Он лишил меня почетного права задирать башку в заднем ряду артистической ложи, откуда ни черта не увидишь. Вместо этого я получил разреше-

ние прибегать в любой час за кулисы Большого театра и, стоя рядом, следить за игрой величайших мастеров русской оперной сцены. Это было для меня настоящей школой!

Видите ли, дорогой!.. Ученый, писатель, композитор — они творят в тиши своего кабинета. Поэт, который хочет создать свои строфы, находит уединение даже на улице. Но актер,— и в том числе великий актер, который готовится выйти на сцену, чтобы создать неповторимый образ,— он перед началом спектакля чувствует себя за кулисами как на базаре! Все лезут к нему, чмокаются, берут под руку, нашептывают жирные анекдоты... И я всегда понимал, какое страдание для такого актера, как, скажем, Федор Шаляпин, ежесекундно отвлекаться перед началом спектакля на пустяки. И хотя я был с ним знаком, если он занят в спектакле, никогда не лез кланяться. Увижу — и отойду в сторонку. Я понимал, что он простит мне эту невежливость. А он иногда заметит и крикнет: «Что? Шея не гнется что ли?» Великолепен был.

Но я не мог отказать себе в наслаждении наблюдать, как Шаляпин гримируется!.. Оооооооооо!!!!!!!! Мир не видел такого гримера!!!

Вообще говоря, каждый актер должен был бы гримироваться сам. Рассчитывать на руку гримера — все равно что надеяться на то, будто вы можете выразить на моем лице волнующие меня чувства. Попробуйте! Не выходит? То-то!.. Ну, а уж лучше Шаляпина никто не мог знать, как поведет себя его физиономия на предстоящем спектакле. Это же был великолепный художник! Бывало, после спектакля едет с друзьями в ресторан, и, пока лакеи тащат всякую всячину, он вынимает из кармана цветной мелок и начинает рисовать на крахмальной скатерти разные морды — карикатуры, автопортреты, эскизы своих гримов. А каналья ресторатор под видом, что скатерть

не чиста, тащит другую, а ту, что с рисунками, загоняет поклонникам.

В тот вечер, когда Шаляпин выступает в Большом,— я житель кулис. Встану тихонько у дверей его артистической и наблюдаю, как он работает.

А он сидит раздетый до пояса перед тройным зеркалом-складнем, смотрит на себя недовольно, хмыкает и моргает своими белыми ресницами.

Перед ним на столике лежит черная курчавая борода — огромный вороной клин с вырезанными треугольниками на щеках: он поет сегодня партию свирепого военачальника Олоферна в опере Серова «Юдифь»...

Корпус Остужева чуть подался вперед — и уже не Остужева вижу я, а Шаляпина перед зеркалом: дерзкий вырез ноздрей, крутую шею, обнаженный могучий торс...

А голос рассказывает:

— Потрогает, помнет свою физиономию, чтобы узнать, из чего она у него сегодня сделана, встряхнет бороду, прикинет к лицу. И щурится...

Кончики пальцев Остужева подперли складку под нижней губой — ассирийская борода! Насупилась бровь — сверкнул яростный взгляд Олоферна... Бровь поднялась, ушли руки — снова Остужев.

— Налюбовался,— продолжается неторопливый рассказ,— придвинул карандаши, краски, начал класть смуглый тон, клеить черные — стрелами — брови... Удлинил разрез глаз, вытемнил ямки у переносья... Нахмурился...

И опять в ясном взоре Остужева смелое выражение светлых шаляпинских глаз. Руки поднесли к лицу воображаемую бороду — блеснули грозные очи ассирийца.

— Кашлянул — прокатил голосом первую фразу: «А... гхм... они тебя скрывают... хгхы... эти соб-баки... черрр-ви...» (Намеком возникла в рассказе фраза, испробованная тогда Шаляпиным!) Не отнимая от лица боро-

ды, Шаляпин опустил голову, поднял бровь, глянул искоса — смотреть страшно!.. Отложил. И большим пальцем от крыла ноздри повел к углу рта жестокую коричневую складку!

А в комнате... полно народу! Какие-то субъекты в смокингах и во фраках, с крахмальными пластронами гогочут, сообщают последние театральные сплетни, демонстрируют друг другу циферблаты своих часов... Только не курят ему в лицо!

А он иногда обернется к ним, бросит реплику... И снова занимается своей бородой. Подклеит. Повертит головой во все стороны. Оторвет. И вот здесь, под глазами, нарисует большие синие треугольники.

Вдруг к нему подходит ларинголог — горловой врач. И спрашивает:

«Феденька! Мальчик! Как твое горлышко?»

«Ничего, в порядке!»

«Ну, не ленись, детка! Покажи мне свою глоточку!»

«На, смотри! Ахааааааа...»

И тогда все, кто был в комнате, перестали брехать, подошли к Шаляпину и, оттесняя друг друга, стали заглядывать ему в рот. И выражали при этом бурные одобрения. А он очень спокойно показывал:

«Кто еще не видал?.. Ты? На, гляди!»

Наконец он прогнал их. Они отошли в свой угол, встали в кружок, как оперные заговорщики, и начали обсуждать виденное. О горе!.. Из тех слов, которые я мог расслышать за порогом, я понял, что пропустил нечто сверхъестественное, чего уже, может быть, никогда не увижу. И тогда я оторвался от косяка, вступил в комнату, робко приблизился к Шаляпину и сказал:

«Федор Иванович! А мне нельзя? Посмотреть?»

Он повернулся:

«А ты где был-то?.. У дверей стоял?.. А чего ж не под-

ходил?.. Побоялся?.. Маленький!.. Жаль мне тебя, темнота горькая!.. Так уж и быть — посмотри!»

Раскрыл рот...

Остужев делает долгую паузу. Потом выкрикивает, с жаром:

— Вы не знаете, что — я — увидел!!!

Выставив руки, словно предлагая наматывать на них шерстяные нитки, он округляет ладони, соединил кончики пальцев — руки встретились; оглядел образовавшееся внутри пространство, дал мне налюбоваться, глядя в глаза мне, крикнул звонко, отрывисто:

— КРАТЕР!!!

Полная и напряженная пауза — и снова яростный возглас:

— Нёбо?!.

Из ладоней образуется круглый свод:

— КУПОЛ!!! Он уходит под самые глаза!.. И вот под этим куполом рождается неповторимый тембр шаляпинского баса!.. Язык, как волна в знойный полдень, еле зыблется за ожерельем нижних зубов... И ВО ВСЕЙ ГЛОТКЕ НИ ОДНОЙ ЛИШНЕЙ ДЕТАЛИ!.. Она рассматривается как сооружение великого мастера! И я не могу оторвать глаз от этого необыкновенного зрелища!..

Наконец Шаляпин закрыл рот и спросил:

«Ты что? Не нагляделся еще?.. А чего ты так выпучился? Не бойсь! Не проглочу! А теперь ступайте отсюда все! Работать не даете! Осточертели! Дьяволы!..»

И все, толпясь, вышли.

И я выскочил из артистической, пристроился в кулисе, видел, как мимо, шумно дыша, прошел Шаляпин в сандалиях, с золотыми браслетами на голых руках, в золотой диадеме, в шелках и в парче — словно отделился от вавилонского барельефа. Потом услышал, как в зал, расширяясь и нарастая, полетел раскаленный шаляпин-

ский звук... Слушал, смотрел... И не мог отделаться от представления об этом огромном поющем раструбе. Особенно в те мгновения, когда Шаляпин брал верхние ноты и язык дрожал у него во рту.

...Кончился спектакль. Приезжаю домой. Первое, что я делаю,— беру зеркальце, чтобы посмотреть, какая у меня глотка!.. ВЫ НЕ ЗНАЕТЕ, ЧТО — Я — УВИДЕЛ!!!..

Остужев складывает два указательных пальца и чуть раздвигает их:

— ГОРЛО ПИВНОЙ БУТЫЛКИ!.. Нёбо?! ПОТОЛОК В ПОДВАЛЕ!.. Язык?.. Как КУЛАК торчит во рту. А дальше — потемки дремучие!..

На другой день встречаю в Камергерском приятеля — очень культурный человек, брал уроки у знаменитого вокалиста Мазетти, окончил консерваторию, много писал о певцах. Рассказываю:

«Был за кулисами у Шаляпина— непостижимое чудо природы!.. Гортань,— показываю, во!.. Нёбо — во!..»

Никакого эффекта. Не ахнул, не улыбнулся... Потом говорит:

«Тебе, дураку, это внове. А нас, людей сведущих, этим не удивишь. Я горло Шаляпина знаю. Согласен с тобой — это чудо! Но не природы! Это — чудо работы, систематической тренировки. У Шаляпина от природы — великолепный бас,— редчайшие связки! И обыкновенная глотка. Но его первый учитель пения, Усатов, специальными упражнениями сумел поднять ему мягкое нёбо, расширил стенки гортани, он выучил Шаляпина — ну как бы тебе объяснить — полоскать горло звуками... Я когда-нибудь покажу тебе принцип упражнений, которые помогли Шаляпину отшлифовать дар природы... Слушай, Шаляпин — человек шекспировского таланта, тончайшей интуиции, глубокой художественной культуры, высочайшей

требовательности к себе и к другим... Шаляпин — вокалист, для которого технических пределов не существует. Это великий труженик, при этом вечно собой недовольный. Бросьте вы все болтать про чудо природы, выдумывать, будто Шаляпин сразу родился великим певцом, что он ничего толком не знает и ничего не умеет, что на него во время спектакля нисходит непонятное озарение... Все разговоры: «Шаляпин прогнал», «Шаляпин скандалит», «Шаляпина беспокоит, «зазвучит» или не «зазвучит» вечером» — это толки ничтожных сплетников, пошляков, которым хотелось бы разменять его золотой талант на медные пятаки в искусстве... Брал бы лучше пример — с Шаляпина! Голос, которым владеешь в совершенстве,— сокровище не только в опере, но и в драме... Почаще вспоминай Федора Иваныча! Нам многому следует у него поучиться!..»

Разговор происходил...— Остужев припоминает,— в тысяча девятьсот... девятом году, дорогой. Около сорока лет назад... Я использовал этот совет и с тех пор систематически упражнял горло. Вы сами часто выступаете с эстрады — для вас это должно представлять интерес. Взгляните!..

Остужев разинул рот... Гляжу: нёбо — высокая арка, как подъемный мост опустился язык, открыв вход в огромный тоннель. Горло? О нет! Не горло вижу я — сооружение великого мастера! И не могу отвести глаза от этого необыкновенного зрелища!

Закрыв рот и видя, что я сижу удивленный — и этим рассказом и видом этой гортани, Остужев победоносно, но скромно перекинул через руку мохнатое полотенце, взял мыльницу и, прикрывая отсутствующий на больничной пижаме галстук ладонью, отправился умываться.

Как только он вышел, я поспешно выдвинул ящик из тумбочки возле кровати, достал зеркальце, открыл рот...

Вы не знаете, что увидел я!.. Бугор языка, а сзади — потемки дремучие. И никаких перспектив!

. . . .

С того времени я тоже стал упражнять горло. Недавно смотрел — пока демонстрировать нечего.

Ну что ж!.. Не все пропало еще. Посмотрю через сорок лет!..

ОШИБКА САЛЬВИНИ

Вы, конечно, уже догадались: мне было интересно узнать, как Остужев — замечательный исполнитель роли Отелло — расценивал других исполнителей этой же роли. А из истории театра я знал, что в конце прошлого века на сцене московского Малого театра гастролировал знаменитый итальянский трагик Томазо Сальвини. Я собираюсь спросить Остужева, как трактовал Сальвини роль мавра, памятуя и ту молву, что дошла до нашего времени, и главу о Сальвини из книги К. С. Станиславского. Но Остужев понял уже, что я интересуюсь Сальвини, и поднимает ладонь.

— Я слышу,— говорит он очень тихо, невнятно, как большинство глухих, когда отвечают на ваш вопрос или произносят фразы делового характера (когда он рассказывает, он говорит безо всякого напряжения, так звучно, что его можно было бы слушать на стадионе!).— Вы хотите, чтоб я рассказал о Сальвини? Мне нетрудно. Я играл вместе с ним в одном спектакле — в «Отелло»... Да-да! — утвердительный наклон головы.— Сальвини играл Отелло. А мне незадолго до этого поручили роль Кассио... Сальвини играл по-итальянски. А мы, Малый театр,— по-русски. Это не мешало нам хорошо понимать друг друга...

Вы, наверно, хотите узнать, каково мое отношение к Сальвини? «Понравился?» «Не понравился?» Скажите: я угадал?.. Вы не последний и не были первым, задавая этот вопрос! Ответить на него коротко — «да» или «нет» — очень трудно. Но поскольку времени у нас с вами вдоволь и сегодня к нам никто уже не придет, кроме дежурной сестры, которая потушит свет и запретит нам болтать, я постараюсь дать о нем более полное представление.

Видите ли, дорогой! Когда я был тринадцатилетним мальчишкой в Воронеже и обучался в железнодорожных мастерских размахивать кузнечным молотом и ездить на паровозе, у меня не было возможности прочесть сочинения Шекспира.

Но у меня был знакомый, очень влиятельное лицо в Воронеже (по сравнению со мной). Потому что ему уже исполнилось в то время четырнадцать и он обучался в гимназии, а кроме того, был сыном состоятельного нотариуса.

Вот этот парнишка прочел где-то «Отелло» Шекспира и при встрече пересказал мне содержание этой пьесы своими словами в продолжение каких-нибудь десяти минут, из чего вы легко можете сделать вывод, что это не был дословный перевод прославленной трагедии... И тем не менее, выслушав его, я пошел под железнодорожный мост — и заплакал. Так жалко мне стало этого благородного Отелло. С тех пор это мой любимый герой...

Слушайте! Он — самый искренний, самый умный, самый человечный во всей пьесе! А его чаще всего играют тупым ревнивцем. Пошел, начиная с третьего акта, рычать страшным голосом и ломать вокруг себя мёбель!.. Я никогда не мог постигнуть смысла такой трактовки. Ведь ревность — не трагедия в высоком смысле слова. Страдания ревности никогда, никого и ничему еще не

научили, никого не обогатили душевно. Ревность — это каждый раз частное чувство. Это чувство низменное, зависть, причиной которой является живое лицо. Не мог Шекспир, поэт Возрождения, проповедник свободы человеческих чувств, воспеть и возвысить темную страсть. Не поверю!

А вот наш Пушкин — он не был театральным режиссером, а в нескольких строчках сумел объяснить весь шекспировский замысел: «Отелло — не ревнив. Он — доверчив...»

Какая это правда! Какая тонкая и умная правда! Какой молодец наш Пушкин! Какой это талантливый человек. В любой области, даже в той, которая не являлась его специальностью, он сумел сказать новое и оставить глубокий след.

Конечно, доверчив! Как все сразу становится ясным!.. Человек по своей человеческой сути должен быть доверчив. Но как часто от излишней доверчивости погибали — не отдельные люди, а целые народы и государства! Вот это трагедия! Человек должен быть доверчив — и не может быть доверчив до конца, пока в мире существуют зло и обман, желание одних людей попрать и уничтожить других. Вот это настоящая трагедия!.. Доверчивость трагична, если ты наивен или беспечен, если не понимаешь, с кем ты имеешь дело. И вот этой способности — понимать людей — был лишен несчастный Отелло! Бедный человек!..— На глазах Остужева выступают слезы.— Он ничего не понимал в людях! Ну как можно было поверить этому негодяю Яго? Ведь тут сказалось легковерие Отелло, если хотите,— даже какая-то ограниченность, которая делает его похожим на младенца. А это заставляет еще больше жалеть его!

А те,— помолчав, продолжает Остужев,— кто играет Отелло-ревнивца, не обращают внимания на другую очень

важную особенность пьесы. У Шекспира сказано: «венецианский мавр». Мавр — это человек древней культуры, которая может поспорить с культурой Венеции. А им это слово ничего не говорит. Для них это синоним первобытности. Для них важно: «мавр»? «ревнив»? — значит, он черный дикарь. Значит, можно играть не мавра, а готтентота, бушмена — первобытного человека среди цивилизованных европейцев. А это разрешает надеть курчавый парик, намазать физиономию сажей — будут лучше сверкать белые зубы и устрашающие белки... Я лично никогда не разделял такого толкования Отелло. И поэтому Сальвини, густо вымазанный черной краской, с большими усами, которые он не сбривал и не заклеивал, не вяжется с моим представлением о том, каким должен быть этот благородный герой. Но голос!!! — По лицу Остужева пробегает усмешка, полная сожаления по отношению к собеседнику.— Вы никогда не слышали такого голоса и, я боюсь, не услышите!.. Когда Сальвини в первый раз вышел для репетиции на сцену Малого театра, почтительно поклонился нам и бросил первую реплику тоном спокойным и удивленным, деревянный пол сцены начал вибрировать. Можно было подумать, что заиграл орган... Он говорил вполголоса. Но это «вполголоса» в каждой груди вызывало сладкую дрожь, звучало, казалось, даже в мягких складках бархатных драпировок, переполняло театр... Вообще он играл великолепно, очень темпераментно, очень умно, неожиданно, тонко. Казалось, что впервые во время спектакля узнал об утрате платка и, бросив текст роли, говорит уже от себя. Публика с ума сходила, вызывала его неистово. Многие кидались за билетами, чтобы снова видеть его!.. Аааа!..

Следующий спектакль многих разочаровывал: это было полное повторение прежнего — до малейших деталей. То, что в первый раз казалось такой удивительной на-

ходкой, такой неожиданностью, раскрывалось как рассчитанное и закрепленное вдохновение. Все отточено, тысячу раз проверено перед зеркалом... Ни малейшего отступления — ни в чем! Никакой импровизации — ни в жестах, ни в интонациях... И — при этом поразительная простота, естественность поведения на сцене!.. В первый раз я видел такое!.. Потому что актер лепит образ каждый раз как бы заново! Пусть эти слепки будут похожи один на другой, как близнецы. Но ведь нельзя же каждый раз рожать одного и того же ребенка! Тут у Сальвини был какой-то просчет! Непосредственное переживание на сцене у него не рождалось. И тем не менее даже рентгеновский глаз Константина Сергеича (Станиславского!) принял это великое изображение страсти за самую страсть! Нарисованный огонь — за настоящее пламя! Он обжегся, прикоснувшись к пожару, бушующему на полотне!.. Это величайшее искусство — то, что дал нам Сальвини! Но второй раз опытный зритель не ошибется. А слезы, каждый раз порождаемые на сцене непосредственным душевным волнением, будут трогать всегда!

В смысле непосредственности был очень интересен Таманьо — итальянец, который приезжал на гастроли в Россию и пел на сцене Большого театра партию Отелло в опере Верди. О, это был превосходный Отелло!

Надо вам сказать, что Таманьо обладал великолепным героическим тенором и настоящим артистическим темпераментом. Но он пришел на сцену, не владея актерской техникой, без которой Отелло не вытянешь ни в драме, ни в опере. А вокальную партию проходил с ним сам Верди — в ту пору уже глубокий старик.

Наблюдая на репетиции, как Таманьо в последней сцене пытается изобразить самоубийство Отелло и не может освободиться от ходульных приемов, Верди обратился к нему и сказал:

«Синьор Таманьо, одолжите мне на минуту кинжал».

Взяв клинок в правую руку, он дал знак дирижеру, слабым голосом пропел последнюю фразу и коротким ударом поразил себя в грудь. Все выкрикнули беззвучно: «Ааа!..» — всем показалось, что клинок вышел у него под лопаткой. Никто не мог шевельнуться... Верди побелел, выдернул кинжал, сделал глубокий вздох и, протягивая руку к Дездемоне, а другою захватив рану, стал подниматься по ступенькам алькова, не дотянулся, стал оседать — рухнул, раскинув руки... и покатился с возвышения на авансцену!

Все кинулись, чтобы поднять прославленного маэстро, уверенные, что видели смерть.

Верди встал, отклонив помощь, поднял клинок и, возвращая его Таманьо, сказал:

«Я думаю, что вам будет удобнее умирать так».

Неудивительно, что он сумел научить его! Когда Таманьо в третьем акте оперы начинал комкать и разрывать занавеску, из-за которой наблюдал беседу Кассио с Дездемоной, публика инстинктивно приподнималась от ужаса! Все верили, что сейчас совершится убийство! И что такой Отелло может задушить — и не только Дездемону, но и сидящих в партере!

По всем правилам опытного рассказчика, Остужев делает паузу, чтобы я мог издать несколько восторженных восклицаний, потом продолжает:

— Когда Таманьо выступал на сцене Большого театра, московские студенты, которые всегда знали все лучше всех, никогда не приобретали билетов на галерею. Они слушали его задаром — с Петровки. У этого молодчаги был такой голосина, что ему приходилось перед спектаклем шнуровать на голом теле специальный корсет, чтобы не вздохнуть полной грудью. Как вы знаете, на улице никогда не слышно ни оркестра, ни хора... но голос Таманьо

проникал сквозь слуховые окна на чердаке. Если бы он не шнуровался, то, пожалуй, стены дали бы трещины, а какой-нибудь театр поменьше нашего Большого того и гляди загудел бы в тартарары!

Остужев умолк. Может быть, я больше ничего и не услышу сегодня: ведь это же не рассказ, а припоминания... Нет, вижу по взгляду, что он вернулся к началу.

— А про Сальвини я должен рассказать вам замечательную историю.

Это было во Флоренции, где его страшно любили.

По городу расклеены афиши: «Томазо Сальвини выступит в роли Отелло».

Билеты расхватаны в тот же час, нельзя достать ни за какие в мире блага, потому что мальчики-перекупщики сегодня сами будут смотреть Сальвини.

Театр переполнен за час до начала. В сущности, он мог бы уже не играть: в зале атмосфера триумфа.

Наконец пошел занавес. Никому не интересно, кто и что там болтает: все ждут появления Сальвини. И не успел мелькнуть в кулисе край плаща Отелло, как публика устроила ему бешеную овацию. Сверкая белками, весь черный, Сальвини стремительно вышел и остановился посреди сцены, положив руки на эфес сабли... Аплодисменты как срезало! И сразу: топот! крики! мяуканье! Пронзительный свист в дверные ключи! Всё повскакало с мест! Всё ревет!!!

Он понимает: случилось нечто ужасное?.. Что???!!!..

Неторопливо обводит взглядом сцену... актеров... рукава своего камзола... Аа!!

У него *белые руки!..* Он забыл их нагримировать...

Другой бежал бы со сцены!.. Покинул бы Флоренцию! Эмигрировал бы из Италии!.. Но *этот!..*

Авторитет этого актера был так велик, что могучим жестом, исполненным какой-то сверхъестественной гип-

нотической власти, он сумел бросить публику на места, придавил, приковал ее к креслам! И в тишине, в которой можно было слышать дыхание, обратился к Сенату и начал свой монолог!.. Никогда еще он не играл так просто и вместе с тем так возвышенно! Он рассказывал о том, как узнал Дездемону и впервые был одарен чистым счастьем... Он поправлял диадему на ее льняных волосах. Он пламенел к ней любовью. И при этом нарочно касался белой рукой черного бархата ее платья.

Кончился первый акт. Второй, как вы знаете, происходит на острове Кипр. Первое явление: Яго, Родриго, Монтано. Сейчас должен выйти Отелло.

Все, что сидело в зале, разинуло глаза и вытянуло шеи вперед, чтобы быть ближе к месту происшествия, хотя бы на несколько сантиметров. Каждый боится пропустить его выход.

И едва Сальвини появился на сцене, как в зале раздались невообразимые вопли! Публика ринулась к рампе, и кто-то уже швырнул в прославленного актера огрызок яблока! У него опять белые руки!..

Тогда совершенно спокойно — под рев толпы — Сальвини — — — одну — — за другой — — снял — — с рук — — белые — — перчатки — — и отдал солдату!..

У него — черные руки!..

Оказывается: когда он в первом акте заметил, какой совершил промах, как только окончилась сцена, вышел за кулисы и тотчас послал в отель за парой белых перчаток. Тем временем намазал руки морилкой, подгримировал черным и, надев перчатки, вышел на сцену, сделав вид, будто он и тогда, в первом акте, тоже был в белых перчатках!

Буря аплодисментов вознаградила его находчивость. Театр буквально ревел от восторга, скандировал: «Браво!..», «Саль-ви-ни!..», «Ви-ва!..»

Все поняли, что он ошибся и ловко вышел из положения. И радостно простили ему эту ошибку. Но тем не менее каждый раз, приезжая во Флоренцию, Сальвини выходил в первом акте «Отелло» в белых перчатках. В других городах — с черными руками. А во Флоренции — только в белых перчатках. И мало-помалу все уверились, что и тогда было так! Что он и тогда вышел в белых перчатках. И ошибся тогда не он, Сальвини, а она, публика.

Вот это самое поразительное, дорогой, из того, что может случиться в театре! Вы понимаете, конечно, что убедить публику могут многие актеры,— без этого не существовало бы сценическое искусство! Но переубедить публику — очень трудно. А чаще всего — невозможно. Один раз поверив во что-нибудь, она уже не захочет верить в другое. Она не хочет знать многих Гамлетов и многих Отелло. Она хочет знать одного Отелло и одного Гамлета в исполнении разных актеров. Вот почему так трудно переменить даже внешность, а тем более характер героя, которого зритель уже знает и любит. Вот почему так трудно ломать театральные традиции и предлагать свое понимание знаменитой пьесы. Это под силу только очень большому мастеру. И я рассказал вам эту историю, дорогой, чтобы вы правильно меня поняли.

Сальвини был гениальный актер! Он поражал своей властью над публикой и своей сценической техникой. Это — тоже великое дело!..

В ГОСТЯХ У ДЯДИ



тот рассказ сложился в начале 1930-х годов и, наверное, он самый старый из всех, которые я продолжаю исполнять в своих вечерах устных рассказов. Но именно потому, что я продолжаю его исполнять, я до сих пор не записал его на бумагу и не заучил наизусть. Правда, каждый раз я что-то терял в нем, зато находил новые краски. А, главное, не связывал себя точным текстом, чтобы быть на эстраде раскованным. И вот теперь — четыре десятилетия спустя решаюсь впервые посмотреть, как рассказ выглядит в книге. Понятно, что тембры голосов, интонации, произношение, «портретность» — все то, что в живом исполнении

составляет столь существенный элемент — этого на бумаге не передашь. Тогда зачем же записывать?

Да чтобы он не исчез вместе с автором. Есть магнитная лента, пластинки, экран... Да, разумеется, это надобно сделать. Но ведь это — «театр». А текст «пьесы» — в данном случае рассказа? Когда-нибудь следует его напечатать?

Вот я и расскажу здесь эту историю так, как рассказывал ее в мои молодые годы.

В Тбилиси дядю имею. Дядя роста высокого, огромный, массивный, лет шестидесяти пяти от роду. Основной особенностью его могучего от природы организма является чрезвычайно громкий голос, усилившийся еще оттого, что дядя долгие годы живет в одном домике с народной артисткой Грузинской республики Марией Михайловной Сапаровой-Абашидзе, раньше, как говорят, совершенно замечательной драматической актрисой, а в пожилые годы абсолютно глухой старушкой.

Имя дяди — Илья Элевтерович Зурабишвили. Служит он в грузинском Совнаркоме, переводит советские законы с русского языка на грузинский, притом является лучшим знатоком грузинского языка во всей Грузии. А уж одно это так высоко рекомендует его, что совершенно освобождает меня от необходимости представлять его вам. Да и вообще было бы гораздо естественнее, чтобы дядя — человек уважаемый — давал характеристику мне — своему племяннику, а не я — ему. Это — писатель-новеллист, театральный и музыкальный рецензент, переводчик русских классиков на грузинский язык, человек талантливый, бесконечно добросовестный, щепетильный. Переводил он как-то Салтыкова-Щедрина, в тексте встретилось библейское изречение: «скакаша и играша». «Скакаша» — перевел не задумываясь,

а «играша» перевести затруднился, не помнил, как употреблено в библии это слово — «играша» в смысле лицедействовал или «играша» на музыкальных инструментах. А по-грузински это глаголы — разные. Стал перечитывать Библию. Нашел. Потом жаловался, что трудно было представить работу в срок.

Об отношениях дяди и старушки существуют разные мнения. Большинство сходится в том, что это просто беспредельное обожание, которое внушила старому театралу эта замечательная актриса. Для точности должен сказать, что живут они в двухэтажном домике на одной из старых узеньких улиц Тбилиси. Старушка занимает две маленькие комнатки в нижнем этаже домика, дядя — две такие же комнатки наверху. Гостей принимают вместе. И вот, когда я и мой брат Элевтер — и не малыми детьми, а студентами, а потом и закончив образование в России, приезжали домой, к родителям, в один из первых дней отправлялись с визитом к старушке и дяде. И тут начинались угощения, расспросы и разговоры.

Вот день, когда племянники в гости пришли.

Дядя *(очень громко, на богатырском дыханье)*. Мако! Они говорят, что есть хотят. Еще не накушались. Налей им чай, предложи арбуза!.. Мако!..

Мария Михайловна *(негромким, низким голосом, с отчетливым выговором, вопросительно на него глядя)*. Что ты говоришь, Илико? Не слышу я... *(К нам.)* Уймэ! Кричит, кричит: бум, бум, бум... Ушам больно, а понять у него ничего не могу... *(К нему.)* Ясно скажи, что ты хочешь?

Дядя *(конфузливо улыбаясь)*. Чай!.. Чай!.. Ча-и! Я не могу более популярно объяснить это слово. Короче не бывает! Ча-иииии. *(Показывает, как наливают чай.)*

Мария Михайловна. Хо... чай. Ты бы давно так сказал, а ты что кричишь!.. *(В сторону кухни.)* Сирануш... чаинпки монтанэ — чайник принеси. Только воду согрей сперва. *(К нам.)* Она такая. Холодную воду может подать... Си-ра-нуш!

Дядя *(улыбаясь, нам)*. Пока она зовет Сирануш, та уже согрела воду. *(К ней.)* Мако! Согрела уже, несет... Я тебе должен сказать...

Мария Михайловна. Уймэ! Перестань кричать так! Что ты из себя перед детьми изображаешь? Что они о тебе подумают? *(Дядя широко и добродушно улыбается.)* Не слушайте его, дети. Он у нас всегда такой. Кричит-кричит... без толку. А что хочет сказать — нельзя понять. Потому что он дикции правильной не имеет. У него каша во рту. Произнести не знает красиво... Вот и ваш отец тоже: придет, сядет со мной рядом и начинает в самое ухо говорить медленно: «Ма-ри-я... Михай-лов-на! Я хо-чу-вам-одну-вещь-сказать...». И так он долго конец фразы говорит, что я уже начало забыла. Наверное, думает, что я глупая. А я не глупая, а глухая. Это Илико его так научил... А вот Датико Чхеидзе придет — актер он, дикцию правильную имеет, знает как красиво сказать, чтобы его слышно было со сцены. Придет и совсем тихо скажет: «Здравствуйте, Мария Михайловна, поздравляю с хорошей погодой. На проспекте много публики видел».. И я уже все поняла... А этот — что? Крикун!

Дядя *(улыбаясь)*. Я всегда так громко говорю, что меня на службе просят — «Слушай, уйди! Ты своим голосом дискредитируешь советское учреждение». Джапаридзе Серго каждый день жалуется: «У меня головная боль от твоего го́лоса». Она меня не понимает! *(К ней.)* Их отец — профессор. Лекции его понять могут все, кроме тебя. Датà Чхеидзе — только потому что он актер,

рядом с ней сядет, шепотом скажет «здравствуйте» и она все поняла... Это у тебя пристрастное отношение к театру. Ты обожаешь театр и все, что с ним связано, прекрасно. А не связано с театром — никуда не годится... Уверяю тебя!

Мария Михайловна. Опять закричал. Ты пойди лучше окно на улицу закрой, а то перед людьми стыдно, как ты кричишь.

Дядя. На Цилканской улице живем. Один день идет ишак с углями, на другой день гонят ишака с молоком. Где ты увидела тут людей? Нету людей, Мако! Не ходят по нашей улице. К сожалению, не могу предоставить тебе особняк на центральной улице. Хотел бы, но не могу. *(Смеется ласково.)*

Мария Михайловна. Уймэ-уймэ! Как они оба на отца похожи! Ну, вылитый портрет Луарсаба. И ты погляди, Илико: на отца оба похожи. А друг на дружку не похожи. У отца такие же глаза были хитрые. *(Моему брату.)* Ты, наверное, большой шалун? *(Мне.)* И ты — жулик? Забыла я, какой из вас старший?.. Хо, ты старший. А он — маленький?.. Сколько лет имеешь, старший? Сколько? Не торопись. Если тебе двадцать — скажи так: двад... Помолчи, потом скажи: цать. А если двадцать пять, тогда сперва скажи: двадцать. А потом отдельно произнеси — пять. Понял?.. А я не услышала сколько...

Дядя *(к нам, негромко)*. Числа она не может понимать. Ей надо писать цифры... Сколько тебе? Двадцать один с половиной? Это со здоровыми ушами трудно воспринять. Кому нужны эти подробности? Согласись на двадцать. Дай я ей скажу... Мако!.. Двадцать лет имеет!.. *(Приближает к ней раскрытые ладони, два раза показывая пальцы на обеих руках.)* Двадцать! Оци! Снова погляди... двадцать. Нет, смотри: я показываю

два раза. Теперь повторяю... *(Медленно показывает ей то же самое еще и еще раз.)*

Мария Михайловна. Ты столько лет показал, сколько сам не имеешь, несчастный! Машешь руками, а сколько ему лет, так и не смогла узнать...

Дядя. Они еще не насытились. Пусть еще выпьют чай и возьмут хлеб с сыром.

Мария Михайловна. Ты лучше расскажи детям что-нибудь интересное, а не твои глупости... Он у нас, дети, большой меломан. Часто в оперу ходит. Купил себе годовой абонемент и ходит в оперу. А утром, по дороге на службу заходит к Ладо Свимонишвили, чтобы рассказать ему, что вчера в опере было. А они рядом в креслах сидели, только не успели наговориться... *(Помолчала.)* Я музыку тоже очень люблю. Этой зимой мы с Илико в гостях были. И одна певица пела. Сперва покушала блины, а потом пела. Это вредно — после еды выступать. Но Илико говорит — хорошо пела. Только я не слышала ничего... Илико, расскажи детям, что вчера видел в театре?

Дядя. Вчера я был в опере. На «Самсон и Далила». Певица... эта... как ее? Эта, которая пела Далилу... в Свердловске провела последний сезон... как ее? Голос прекрасный. Звучит великолепно. Изумительно держит дыханье. Но на сцену выходит почти совсем обнаженная, голая... Огромная, дебелая, тучная. Этого несчастного Самсона на веревках надо было тянуть к ней — боялся! Ты не поверишь, Мако: амодена чипи аквс — такой пупок имеет, что туда можно голову положить. Антиэстетическое зрелище! Что это за режиссура, спрашивается! Я целый вечер невыносимо страдал, потом отплевывался...

Мария Михайловна. Что? Что ты сказал?.. Чипи? Пупок? Ты с ума сошел, Илико! Как мог ты при

детях сказать такое слово! Я не узнаю тебя! Что с тобой!..

Дядя. Мако! Эти дети... ты слушай... Эти дети такие слова знают, от которых мы с тобой раньше времени можем скончаться. Знают. Но не произносят. Ты не беспокойся за них...

Мария Михайловна *(гневно, но тихо)*. Неужели теперь знают так — по сцене раздетые ходить? Не понимаю, как это можно. Я сама играла на сцене, в «Гамлете» Офелию играла, по ходу действия в воде тонула, а голая я не была. Я в платье тонула. Это же театр, а не баня. *(Задумалась.)* Я способная актриса была. Но гораздо способнее меня была Нато Габуния. У нее был, я скажу, просто великий талант. Как комическая — это до сих пор непревзойденная актриса. Может быть, даже европейская сцена не знала такого комического дарования. Мне просто смешно, когда меня сравнивают в комических ролях с Нато! Где она и где я? Я перед ней девчонка была. Правда, я ей всегда говорила: «Ты можешь играть таких, какие встречаются в жизни — на улице, на базаре. Тебя на сцене не отличишь от них. Публика радуется, прямо ликует, когда видит их в твоей игре. Вот такие люди в жизни бывают и тебя на сцене не отличишь от них — такая ты выходишь похожая. А потом — время прошло — и уже они на тебя стали похожи». Мне сравниться с ней невозможно. Я играла Дездемону, Офелию. Я их никогда не видела, а в зале волнуются, плачут. Значит, я догадалась, какие они должны быть, как их надо сыграть. Я увидела их, хотя никогда не встречала. А ты — я Нато говорю,— не можешь играть, кого не наблюдала в жизни. И как трагическая я, может быть, лучше тебя. А как комическая... Такой любимицы, как Нато, никогда не было. Где мне было сравняться с ней... Скончалась, бедная!..

Дядя. Э-э-э-э-э... Кого ты думала заинтересовать своим рассказом?.. Я лично жестоко скучал, пока ты внушала им, что ты плохая актриса. Послушай! Оставь мучить мою несчастную голову! Перестань сочинять собственную теорию Станиславского. Он уже сочинил ее. И мальчики лучше тебя ее знают. Ты можешь запутать их. Они доверяют тебе. Ты прямо унижаешь себя этими выдумками... Бесспорно, Нато Габуния была замечательная актриса — этого никто не отрицает. Но почему ты вследствие этого была бездарность — этого никто никогда не поймет!.. Дети, я вас прошу: возьмите старые газеты, перелистайте, посмотрите, что про Мако писали. Весь город был у ее ног. Девочки в деревне мечтали увидеть ее хотя бы один раз перед свадьбой, чтобы сказать: «я видела Мако Сапарову». Это считалось, как приданое. В Тбилиси не было культурного человека, который не восхищался бы ее игрой. Это была настоящая народная актриса — в буквальном значении слова. В буквальном, я уверяю вас... Начинает рассказывать про себя — абсолютную эрунду несет... *(К ней.)* Зачем ты говоришь так! Ты же себя не видела! Ты не знаешь, какая ты была. И поэтому лучше не говори. Они могут подумать, что ты была такой, как ты им рассказала. Оставь это. И не мучай каждый раз мою голову, чтобы я должен был с тобой спорить!

(Оба замолчали.)

Мария Михайловна. Ну что-ж!.. Я человек пожилой и немного плохо слышу. Я рассказала то, что помню и как понимаю. А чего не помню — рассказать не могу. Дети меня извинят. Им, может быть, это не интересно, но я их люблю и стала предаваться воспоминаниям. А вот если кто-нибудь, бывает, придет, чтобы передать сплетни — мне это так неинтересно, что я при них нахально засыпаю... Конечно, детям интереснее по-

слушать твой граммофон, а не мои старушечьи мнения. Пока кушают — расскажи, какие пластинки заведешь?.. Он, дети, новые пластинки достал — поют итальянские знаменитости. Он возьмет щетку, почистит ею другую щетку, другой щеткой третью щетку, потом почистит пластинку, потом поставит... А когда будет главная нота, высокая — вы ничего не услышите — он громче пластинки закричит... Думает, он — Карузо...

Дядя. А что!.. покойный Вано Сараджишвили всегда говорил, что у меня эроический тенор... Смешно говорить: конечно, певец на пластинке каждый раз поет одинаково. Но сегодня Титто Руффо в «Севильском цирульнике» так взял верхнее *фа*, что я чуть навзничь не упал. В открытых окнах стекла дрожали. Вот это место! *(Поет из каватины Фигаро: ла-ла-ла-лала-лалала...)* Вот от этого «ла-ла» можно скончаться от удовольствия. А потом мы проиграем с вами другую пластинку — Ипполито Ладзаро в «Пуританах» Беллини. Он берет верхнее *до-диез,* держит его двенадцать секунд по часам, переходит на *до* — держит восемь секунд, филирует звук и дает такое меццо-воче, подобного которому я просто не слышал! Эту пластинку я у Ладо одолжил.

Мария Михайловна. Идите, дети. А я спать буду... Позову Сирануш, помоем чашки, блюдочки — и буду спать... Ты посмотри, Илико, как они на отца похожи. Вылитый портрет! Он в их возрасте тоже был живой, веселый, остроумный, и глаза были хитрые, как у этого— старшего. А ум в глазах был уже тогда, как у маленького...

Дядя. Младшего зовут Элептер — это имя моего отца.

Мария Михайловна. Ну-ка, ты, старший! Маму увидишь — целуй. А ты, маленький, сестру в Ленин-

граде имеешь — сестру поцелуй. Нет, и ты тоже поцелуй маму, и ты — сестру. А папу вашего я не целую. Он — нехороший. Совсем забыл меня. Никогда не зайдет.

Дядя *(очень громко)*. Времени не имеет! Откуда у него время!

Мария Михайловна. Для друзей, которые его любят, должен найти время. Если придет — верну ему любовь. А пока не целуйте его от меня, скажите: «Мако на тебя сердита». Когда придет — я его сама поцелую. Так говорю, потому что очень его люблю. А вы, дети, приходите еще. Всегда приходите. Я рада вас видеть. Вон они как выросли... Идите поближе, поцелую вас. Макоци шен, генацвалэ!..

Дядя. Дети! Проститесь с Марьей Михайловной!

РИМСКАЯ ОПЕРА



Речь пойдет о поездке в Италию, когда во Флоренции должен был состояться конгресс «Европейского сообщества писателей» и большой группе советских литераторов поручено было представлять на этом конгрессе нашу страну. Чтобы быть точным, скажу: в Италию ехала не одна группа, а две. Одна, числом поменее — шесть человек, оформлялась как официальная делегация и ехала за государственный счет. Другая, числом поболее — десять человек, составляла туристскую группу и, естественно, ехала за свой собственный счет. Но по прибытии во Флоренцию участники туристской поездки не только могли, но должны были выступать на конгрессе, а затем,— уже в Риме,— участво-

вать в беседах за круглым столом с итальянскими литераторами.

Я попал во вторую группу.

Группа была отличная! Довольно сказать, что в нее входил Виктор Борисович Шкловский — историк и теоретик литературы, прозаик, критик, киносценарист, эссеист... Трудно вспомнить сейчас, в каких жанрах он не работал. Только стихов не писал, это правда! Человек бесконечно талантливый, неожиданный в ходе мысли, оригинальный, умный и острый. Со своим, очень своеобразным стилем и в разговоре и в книгах. Уже давно пожилой, но полный энергии, живых интересов, очень контактный, добрый, неприхотливый. В таких поездках с ним очень легко и просто... Нет, группа была прекрасная!

Когда мы узнали, что едем в Италию, то, посоветовавшись, решили немножко дополнить наш туристский маршрут. Мы — писатели. И в Милан нас не возят. Туда возят музыкантов, певцов. А нам тоже хотелось побывать хотя бы денек в Милане, а вечером — на спектакле «Ла Скала». В ту пору этот театр в Москве еще не бывал и впечатления, которые мы жаждали получить, были бы, конечно, еще новей и острей, чем сегодня.

Предложен был план: я от имени группы иду в «Интурист» и прошу, чтобы здесь, в Москве, от нас приняли дополнительную сумму в рублях, а он — «Интурист» — договорится с итальянской туристической фирмой о том, чтобы она внесла в наш маршрут Милан и «Ла Скалу». Расчет был на то, что я сумею заговорить сотрудников «Интуриста».

Я взялся за это дело и, лично, считаю, что выполнил его довольно успёшно. Через десять минут после появления моего в «Интуристе», по телефону стали отвечать: «Позвоните через двадцать минут, идет заседание». А к концу дня договорились с Италией: мы вносили в Мо-

скве нужную сумму в рублях, а фирма включала в нашу программу Милан и оперу «Тоска» с участием Марии Каллас, Джузеппе ди Стефано и Тито Гобби.

Но так случилось, что задержались три визы. Пошел разговор о том, что, может быть, придется нам лететь всемером, а трое «подъедут». Но мы уперлись, говорили, что всемером не хотим, деньги — наши, можем и совсем не лететь... Пока мы исторгали эти тирады, визы пришли. Но до начала конгресса оставалось уже мало времени. Поэтому нас, как говорится, «перекантовали». В аэропорту Шереметьево сунули во французскую «Каравеллу», перекинули на аэродром Орли близ Парижа, пересадили еще в одну «Каравеллу» и доставили в Рим. В Риме мы сели в поезд, который под утро доставил нас во Флоренцию. И к девяти часам мы уже пошли на конгресс. А «Ла Скала» в Милане благополучно попела без нас.

Не стану распространяться о том, каков был конгресс: скажу только, что он был представительным и посвящен важной теме: «Литература в ее связях с кинематографом и радиотелевидением». И от того, что телевидение представляет новейший способ сообщения людей,— все выступавшие так или иначе касались телевизионных проблем.

Точки зрения совпадали далеко не во всем. Многие из наших зарубежных коллег жаловались, что телевизор превращает читателя в зрителя, а это катастрофически сказывается на тиражах книг. Писателю становится жить все труднее. Он не нашел места на телевидении, за исключением тех, кто пишет для телевидения сценарии многосерийных фильмов. Популярность писателя падает.

Мы отвечали, что у нас есть свои сложности, но в нашей стране с каждым годом читают не меньше, а больше. И, кажется, ни один писатель не говорил, что телевидение лишает его популярности. Напротив, популярность

растет. Словом, был интересный конгресс. Потом, через несколько лет «сообщество» это распалось...

Но вернемся к конгрессу!

Тут надо упомянуть про одну небольшую подробность.

Когда группу советских литераторов избрали членами «Европейского сообщества писателей»,— нас пригласили в Москве в нашу писательскую Иностранную комиссию, и, пожимая нам руки, вручили маленькие книжечки без «начинки», в сафьяновых переплетиках. На обороте лицевой корочки напечатано было, что член «Сообщества» имеет право бесплатного посещения итальянских библиотек и музеев. В Москве-то мы не очень оценили эти права. И даже кто-то из нас в шутку сказал тогда: «Я не пойду сегодня обедать в Центральный дом литератора. Я тороплюсь в Болонью, хочу прочесть бесплатно сегодняшнюю «Литературку». Острили. Но когда подошло время отъезда, поняли, что книжечка эта — крайне полезная вещь.

И вот — Флоренция. В Палаццо Веккио идет заседание конгресса. А шесть шагов отступя от этого здания, отделенная узенькой улочкой — галерея Уффици, флорентийский Эрмитаж. Сергей Антонов пробирается по рядам и мигает мне пальцем:

— Ты уже был в галерее Уффици?

— Не успел.

— Слушай, пока бормочет этот толстяк, пойдем в Уффици на двадцать минут, покажем вот эти книжки... Пропускают сколько угодно раз. Я уже был. Постоим у картин Боттичелли.

Проходим бесплатно в галерею Уффици, любуемся полотнами Боттичелли. Через двадцать минут возвращаемся. Объявляют имя Алексея Суркова. Великолепная речь. Оживление, аплодисменты. Объявляют зарубежное имя. Речь интересная. Аплодисменты. Объявляют пере-

рыв на полчаса для пития ликеров и кофе. Даниил Гранин подходит:

— Ты в галерее Уффици Боттичелли найдешь? Только возьмем с собой Казакевича...

И надо сказать,— много хорошего увидели мы с этими книжечками. По несколько раз забегали в Уффици. А другие музеи! Сергей Антонов — самый из нас методичный, трудолюбивый, серьезный (не говоря о таланте!) — умудрялся ходить по музеям до завтрака, между завтраком и утренним заседанием, во время перерывов, до обеда, после обеда, и даже во время вечернего заседания, не пропуская при этом ничего важного на конгрессе. Понятно, что он успел осмотреть чуть ли не половину флорентийских музеев! Я говорю «чуть ли не половину», потому что во Флоренции несколько десятков музеев и для того, чтобы их осмотреть, мало книжечки. Нужно иметь много свободного времени и крепкие ноги.

Но все имеет конец, закрылся конгресс, мы снова распались на две группы. Старшую группу еще до Рима куда-то должны были повезти. А нас посадили в автобус и повезли прямо в Рим. Там с нашими друзьями мы должны были жить в разных гостиницах, а встречаться только за круглым столом во время бесед с итальянскими литераторами.

В то время транситальянская автомобильная трасса еще не была готова. Ехали мы по узеньким старым дорогам, через Перуджу, Ассизи — замечательные итальянские городки, останавливались, осматривали неторопливо великую архитектуру Возрождения, гениальные фрески. Все, что ты знал об Италии прежде, оживало и «становилось на свое место».

Ехали мы целый день, в Рим прибыли поздно, разместились в «Альберго имперо». Я попал в один номер с Эммануилом Генриховичем Казакевичем.

Мало сказать, что это был человек замечательного таланта, с глубоким философским взглядом на мир. Нет, это писатель какого-то особого склада — лирик, очень глубокий, музыкальный, пластичный... Когда он задумывался, лицо его приобретало строгое, почти суровое выражение. При этом он был одним из самых веселых людей, каких я когда-либо знал. Остроумный, с тонкой выдумкой, он не чурался самых незамысловатых шуток и каламбуров. В нем не было ничего от тех остряков, которые сами смешат поминутно, а на шутку другого даже не улыбнутся. Казакевич, если только можно было из вежливости скривить губы, чтобы не обидеть бедного юмором, закидывал голову и хохотал громче всех.

По дороге, в автобусе, где кроме нас и нашего провожатого посторонних никого не было, кто-то предложил делить слова так, чтобы получались подобия имен и фамилий. Прямо скажем: незатейливая игра! Берется слово, ну хотя бы фамилия Веневитинов. Рассечь — получается Веня Витинов. Или фамилия Бенедиктов: Беня Диктов.

Все сочиняли. Я не мог выдумать ничего.

Казакевич ко мне подходил:

— Как! Вы еще ничего не придумали? Это — позор! Вы же профессиональный писатель. Неужели вы не можете сочинить каламбур?

У меня ничего не выходило.

Казакевич строго шептал:

— Мне за вас неловко перед товарищами! Хотите я подарю вам свое, а вы скажете, что, наконец, сочинили?

Я понимал, что он шутит и все же невыносимо страдал.

Казакевич подходил снова:

— Не выдумали? Я дарю вам первоклассную вещь: велосипед — Василиса Пед!..

...Как-то раз, уже в Риме, я предложил ему совершить ночную прогулку. Он отказался — устал. Я пошел с Граниным и Антоновым. Ходили мы, наверно, часа три. Долго стояли возле знаменитого Колизея.

Когда я, стараясь не разбудить Казакевича, тихонько вошел в нашу комнату, он, не открыв глаз, спросил:

— Что вы так долго?

— Как жаль, что вы не пошли. Прогулка была изумительная!

— Вам кто-нибудь встретился по дороге?

Я поднапрягся и сказал:

— Да.

— Кто?

— Коля Зей.

Казакевич открыл глаза и быстро сел в постели.

— Вы сами это придумали?

— Ну а кто же!

— Я проверю. Он был один?

Я напряг мозги до последней возможности и сказал:

— Нет, с ним была целая рота Зеев.

Казакевич выдохнул и упал навзничь.

— Вы не можете представить себе, как вы меня обрадовали! Я просто страдал от того, что в этой игре вы оказались такой бездарностью!

Но это было потом, через несколько дней. А в ту ночь, когда мы приехали, мы рассказывали друг другу разные истории и так хохотали, что швед, живший за стенкой, прислал сказать, что он сделал попытку заснуть, но она окончилась неудачей.

— Заснет с третьей попытки,— сказал Казакевич мне.— Но за это медаль не дадут.

Шведу мы обещали шуметь потише. Но вскоре забыли о нем. Заснули под утро.

Спали недолго. Вскочили. Открываю я складные ставни этого старенького отеля, высунулся в окно... Боже мой! Под окном — римская опера!

Я поскорее оделся и побежал смотреть, что идет.

Первый плакат возвещал, что во вторник представлена будет опера Рихарда Вагнера «Моряк-скиталец» в исполнении Байрёйтской труппы (ФРГ). Цены повышенные.

Конечно, хорошо было бы послушать оперу Вагнера в исполнении именно Байрёйтской труппы, которая до сих пор, с вагнеровских времен, считается лучшим интерпретатором музыки Вагнера. Но приехать в Италию и пойти слушать немецкую оперу, на немецком языке, в исполнении немецких артистов?.. Словно в Италии нет своей музыки! К тому же и цены повышенные...

Я перешел к другому плакату, на котором было означено, что в четверг будет исполнена опера Рихарда Штрауса «Розенкавалиер» — «Кавалер роз» в исполнении Байрёйтской труппы. Цены повышенные.

По тем же соображениям я перешел к третьему объявлению, которое гласило о том, что в воскресенье в пять часов дня пойдет опера Умберто Джордано «Андреа Шенье», с участием Марио дель Мо́нако. Цены обыкновенные.

Я пошел узнать, сколько стоит билет. Мне пояснили, что среднего качества билет стоит четыре тысячи лир. В моем кармане к этому времени оставалось пять с половиной тысяч. Не будем обольщаться треском этого слова: тысячи. По курсу того дня пять с половиной тысяч равнялись девяти рублям.

Я не стал покупать билета, а воротился в гостиницу. Наши завтракали.

Я спросил:

— Кто пойдет со мною в римскую оперу?

Все перестали есть. Виктор Борисович Шкловский спросил:

— Что идет?

Я сказал:

— Идет опера Джордано «Андрей Шенье». Поет Монако.

— Мы не знаем, что за опера. Объясни подробно.

Я сказал:

— Джордано умер сравнительно недавно — в 1948 году. Но принадлежал к той группе итальянских композиторов-веристов начала века, которую возглавляли Пуччини и Леонкавалло... По сравнению с ними Джордано так себе, послабее. Но все-таки неплохой. У нас опера эта не шла, я знаю отдельные номера, в записи.

Шкловский, набирая силу звука и уже горячась, сказал отрывисто:

— Уговорил! Не пойдем! Не пойдем слушать «так себе». Слушай сам. А нас оставь. Я в Москве никогда не бываю в Большом театре. Мне не с чем сравнивать. И вообще ты живешь неправильно. Мы приехали в другую страну, хотим видеть ее народ, слышать его дыханье, видеть движение толпы, слушать речь, которой не понимаем. А ты нас ведешь в театр, где на непонятном языке поют про французскую революцию. Мы поэзию Андрея Шенье знаем лучше, чем дирижер. Иди сам! И не уговаривай! На какие деньги ты собрался в театр?.. Ай, ай! Деньги не наши, но все-таки надо подумать. Я не предлагаю тебе барахольничать, но в Москве у тебя есть семья и по возвращении тебе надо будет доказывать, что ты о ней иногда вспоминал! Делай, как знаешь. Мы не пойдем. В этот день мы заняты! Мы поедем смотреть, как римский папа будет выезжать из Ватикана в церковь святого Джузеппе.

Я сказал:

— Вы много его увидите,— папу.

— Откуда ты знаешь? Ты здесь не бывал.

— Я не знаю, а думаю.

— Что ты думаешь?

— Думаю, что папа не будет останавливаться, чтобы с вами поговорить. Промелькнет в машине и всё.

— Аха! Значит ты говоришь, что нам не будут показывать папу? Все равно: поедем смотреть, как нам не будут показывать папу.

Я подумал: «Не хотят! Не надо. Но я же должен был предложить?». Кстати, я тоже мог посмотреть на выезд папы: папа выезжал в половине четвертого, а опера начиналась в пять. И когда в воскресенье нашим подали огромный автобус, я первым в этот автобус залез.

Приехали к собору святого Петра. Вся левая сторона площади запружена огромной толпой, но сквозь тесноту проложен был коридор, в котором на мотороллерах сидели те, кто составлял экскорт папы, готовый ринуться по первому знаку. Дрожали рули в руках, завивался бензиновый дым. Было очень холодно, очень ветрено, шел сухой снег. Время мое подошло. И вместе с гидом — очень милой женщиной, мы сели в тот же автобус и отправились к опере. Прошли сквозь толпу в вестибюль. Постучали в окошечко. Билета, который фирма должна была заказать на мое имя, нет. Над кассой табличка — аншлаг.

Разыскали администрацию. Гид рассказала, что я «совиетико» и «скритторе» — писатель, имею отношение к музыке, выступал в филармонии в Ленинграде (тут уже все было пущено в ход). Администратор, не вынимая левой руки из кармана, протянул мне талон. Я прильнул к окошечку кассы и приобрел билет в бельэтаж, в боковую ложу... за пять с половиною тысяч лир!

Гид простилась со мной. Я вступил в коридоры театра, не в силах понять:

Поет Монако.

Пора начинать спектакль.

Билетов нет.

Публики тоже нет.

Только в первых рядах партера сидели пожилые длинноспинные иностранки в мехах, с биноклями и программками. Немного скучающих лиц дожидалось начала — в ложах, на балконах, на галерее. Свет еще не погас — из оркестровой ямы всплыл дирижер. По случаю дневного спектакля — не пластрон с белым бантом, а галстук. Хотя черный фрак, но серые брюки. Постучал палочкой. Стало темно. Увертюра пошла... Поплыл занавес.

До конца первого акта знаменитых дуэтов и арий нет. Так кто же станет спешить к началу! Но я же про это не знал! Те, что пели — хорошо пели. Но все же мысль, правильно ли я употребил свои капиталы, несколько меня беспокоила. И, слушая оперу, я размышлял в то же время о том, как представить нашим в гостинице свою, как говорили в XVIII веке, конфузию, как несомненную, как говорили в том же XVIII веке, викторию. Но подобные размышления могли меня занимать только по той причине, что я не бывал в Италии.

Перед концом первого акта — знаменитая «Импровизация» Андрея Шенье. Монако спел ее превосходно. Зрительный зал чуть не лопнул от бури восторга... Зажегся свет, я глянул!!!..

Театр был переполнен так, что галереи, балконы и ложи гнулись! Всё вывешивалось, как виноградные грозди через садовую стену на романтическом полотне. В зале стало тепло, душисто, торжественно, радостно, возбужденно!

Пошел второй акт. Я-то думал, что Марио дель Монако будет лучшим! Не был он лучшим! Другие были не хуже!

В этом спектакле пел знаменитый современный баритон Джианджакомо Гуэльфи — высокий, слегка полнеющий красавец. Тот самый Гуэльфи, который позже, в составе миланской труппы приезжал к нам в Москву, провел на репетиции первый акт «Лючии ди Ламмермур», охрип и, не спев ни одного спектакля, улетел обратно в Италию. Но в Риме-то он не охрип! Там он пел во всю широту и во всю красоту своего голоса! Да как пел! Как играл, посмотрели бы! Он расхаживал по сцене с непринужденностью и свободой, с какой другому не пройти по собственной комнате. Он исполнял партию благородного соперника Андрея Шенье — Жерара. Оба любят одну. А для нее жизни нет без Шенье. И она умрет в тот самый час, когда узнает о его казни.

Гуэльфи ходил, стоял, жестикулировал совсем как те итальянцы, что теснились у входа. Но именно потому, что он был так раскован, это был совершенно достоверный герой времени великой французской революции. Мне кажется, образ получался таким живым оттого, что из-за Жерара выглядывал краешек самого Гуэльфи. Так бывает, когда изображение наклеивается на паспарту и сразу становится живее, параднее, начинает казаться выпуклым.

А кроме того — если подумать: ведь не мешает нам, когда мы читаем ро́ман, следить за тем, как автор пересказывает мысли своих героев, тогда как никто не может знать этих мыслей, потому что герой никогда не высказывал их. И нам это не мешает, а помогает. Мы верим в эту условность, принимаем ее. Мало того: в романе едва ли не самое интересное не поступки героев, а то, что думает о них автор. Вот также интересно было наблю-

дать, как из-за «кромки» Жерара выглядывал чуть-чуть сам Гуэльфи. Он был образом. И в то же время автором этого образа.

Во втором акте арию какой-то скорбной старухи исполнила молодая певица. Чудный голос, хорошо пела, в программке было указано, что это — дебют. И зал высоко оценил ее. Ее вызывали па «бис». И долгие ровные аплодисменты говорили о том, что ее сценическая судьба решена.

Счастье изображалось в ее глазах, она низко кланялась, улыбалась, стали забавными нарисованные морщины — они уже не могли соответствовать улыбкам и всему поведению ее молодого личика.

Гуэльфи стоял, подбоченясь, и очень довольный смотрел на ее поклоны, пока не решил, что пора двигать спектакль дальше. Тогда мягким и властным движением руки он выпроводил ее со сцены (это был благородный Жерар). И слегка потрепал по плечу: «молодец, хорошо спела»... (И это был уже сам Гуэльфи).

Трудно предположить, что и этому помогал режиссер. Не сомневаюсь, что живые итальянские позы и жесты, и свобода, с какой он держался на сцене, было импровизацией, шло от собственной инициативы Гуэльфи. Но так достоверно выражал он XVIII век потому, что где-то оставался итальянцем XX-го. Ибо, играя, не реконструкцию создавал, а, скорей, ретроспекцию — взгляд из XX-го в конец позапрошлого века.

Но все это было, покуда шли сцены. Когда же дело дошло до арии, Гуэльфи вышел па авансцену, встал против дирижера и начал р а б о т у.

И вот совершенно также, как скрипач, который прижимает к подбородку свой инструмент, и сливается с ним, и закрывает глаза, и тянется за смычком, и ставит лакированный туфель на «полуносок»... И мы понимаем,

что он р а б о т а е т! И нам не мешают эти телодвижения, а помогают!..

Также, как виолончелист кренится над своим инструментом, и выкусывает губы, и раскачивает головой, словно конь, везущий в гору тяжелую кладь, и весь уходит в звук, который еще не родился. И мы наблюдаем самый процесс рождения музыки, как бы соучаствуя в нем, и понимаем, что музыкант р а б о т а е т...

Вот также р а б о т а л этот певец!

Когда ему надо было опереть звук, он приподнимал плечи и чуть-чуть откидывался... И зал тоже откидывался.

Когда он исполнял распевные фразы, он и руками п е л, «пассируя» ими. И зал следил за его руками и шевелился.

Когда ему предстояла высокая нота, он принимал позу, словно собирался выжимать тяжесть. А получалось легко. И зал вместе с ним с легкостью брал эту тяжесть и ликовал.

Когда же дело дошло до последней — мощной, «героической» ноты (кажется, это было верхнее *ля-диез)* — что началось тут — того описать не можно!..

На всякую реакцию потребна хотя бы доля секунды! — Не было здесь этой доли! Когда певец сомкнул губы, театр взорвался. И рухнул! Рухнул стеной аплодисментов, восторга, радости, благодарности, выкрикивая имя Гуэльфи. И гремел до того мига, когда палочка поднялась... И тут на оркестр, на сцену внезапно обрушилась тишина! Словно зал выключили, как выключают свет. Никаких аплодисментов, означающих: «Мы не хотим слушать ваших, подайте нашего!» и «Вернись назад!», «Повтори!» — ничего этого не было! Все в тот же миг ушли в действие оперы. И могло показаться, что дирижер выполнил страстное желание зала.

Но когда перед последним актом дирижер поднял оркестр «на бенефис» и кинжальный прожектор выхватил его фигуру из темноты, ему выкрикивали из зала неудовольствия за то, что не давал «бисов».

Певица — Антониетта Стелла: золотоволосая, кареглазая, высокая, с тоненькой шеей, с тоненькой талией, плечеобразная, бюстообразная, необычайно подвижная, легкая. Исполняет трагическую роль, кажется, что на глазах слезы. И в то же время видно, как ей нравится петь! И что это не только спектакль, но и концерт. И не только концерт, но и блестящее состязание, от которого в выигрыше решительно все — и артисты, и публика. И оттого, что мы видим на сцене мрачные своды тюрьмы, впечатление не меньше, а больше!.. А голос какой у нее — сопрано! Но когда звучали низы, это было уже не сопрано, а какой-то сладостный вопль. И казалось, зал от наслаждения темнел, словно был плюшевый и его погладили слегка против ворса.

Не подумайте, что я хочу умалить искусство дель Монако. Он пел прекрасно и прекрасно играл. И выглядел авантажно: в белой рубашке, перепоясанный цветным шарфом, на каблуках. Но вот казалось, он заранее знает, как он споет и как сыграет Шенье. А эти?!.

Впечатление было такое, что они и сами не знали, как все получается. Но знали, что будет прекрасно. Так бывает во сне. Еще не знаешь, что за музыка будет, а знаешь, что будет — согласная, самая нежная, именно та, которой ты никогда не слыхал, но мечтаешь услышать.

Да, трудно было поверить, что в этой импровизации участвовал режиссер. А он, разумеется, был.

Мне показалось, что миланская опера более «зарежиссирована», там все время видна рука постановщика.

Конечно, после того, как «Ла Скала» приезжала в Москву, можно сказать, что мы видели и слышали италь-

янскую оперу. Но мне думается, что мы видели и слышали ее только наполовину. Мы видели и слышали, что происходит на сцене. Но не видели итальянской публики. А то, что происходит в зале, стоит того, что происходит на сцене. А всё потому, что весь зал — это те же Гуэльфи, которым природа не дала его голоса. И воспринимают они Гуэльфи так, словно он сдает им экзамен. А это оценка особая — суждение знатоков, которые воспринимают пение не только в целом («хорошо пел!»), а упиваются каждым звуком, каждым вокальным приемом своих любимцев.

«Так себе» оказалось прекрасной оперой!.. Да что говорить! — здорово было! Я вспомнил, как школьником после спектакля дожидался у артистического подъезда тбилисской оперы выхода знаменитых певцов, чтобы получше их рассмотреть... Но, сообразив свои лета и положение, медленным шагом воротился в гостиницу.

Наши ужинали.

Шкловский спросил:

— Ну как?

— Замечательно!

— Расскажи.

Я рассказал.

Шкловский загорелся, заволновался:

— Ты правильно сделал, что не послушал нас! Мы тебя неверно учили. Ты — счастливый. Ты догадался в Италии пойти в оперу. Если бы ты не пошел, тебя в Москве дети прогнали бы из дому. Правильно сделал. Сколько истратил?.. Ай, ай! Много. Но нам не жаль твоих денег, потому что ты хорошо их истратил. Ты выиграл! И не бойся. Ты — не один. Нас много — будем брать кофе себе, возьмем и тебе чашку. И даже со сливками. А, может, даже и с булочкой. Не огорчайся!

Я сказал:

— О каком огорчении ты говоришь? Я очень доволен.

— Ну, тогда и мы счастливы! Нарежем это счастье на порции и раздадим всем, потому что у нас ничего не вышло. Мы папу не видели. Он ездит быстро и мы его пропустили, а потом не поняли, что толпа будет ждать его возвращения и продолжали стоять. Было холодно и мы чихаем. Ты счастливее нас.

Другие с ним согласились.

А потом об этом забыли. Действительно — важное дело: один из десятерых был в театре! И больше речи об этом не возникало до самого дня отъезда.

Но когда наши чемоданы лежали уже в вестибюле, и автобус стоял у подъезда, чтобы отвезти нас на аэродром, появился представитель фирмы, которого мы, кажется, ни разу не видели. Он сказал, что дирекция поручила ему передать нам пожелание счастливого путешествия и взять обещание: если мы снова соберемся в Италию, контактироваться только с их фирмой. И ни с какой другой.

— Ваш визит вызвал широкий отклик. Многие газеты поместили сегодня статьи о том, что следует укреплять эти контакты. Пишут о ваших докладах. Очень интересны были дискуссии за круглым столом. Дирекция приглашает вас приехать на более долгий срок... Нет ли у вас претензий?

Претензий не было.

Он простился, вышел в стеклянную вертящуюся дверь, вернулся в вестибюль и сказал:

— Я совершенно забыл. Мне говорили, что синьор Андроников посетил спектакль римской оперы и приобрел билет за пять с половиной тысяч лир. Фирма желает сохранить с вами добрые отношения и поручила мне вернуть ему эту сумму.

Все оживились:

— А нам?!.

Он сказал:

— Спектакль в Милане, который вы рассчитывали посетить, прошел раньше, чем вы приехали. Фирма не считает себя ответственной за то, что вы не попали в Милан. Что же касается синьора Андроникова, он слушал оперу, будучи гостем Италии...

И он вручил мне деньги, которые истратить было уже невозможно: через двадцать минут мы должны были подняться на борт самолета. И все же я был очень доволен и смеюсь до сих пор, когда вспоминаю эту историю. Видно, законы античной поэтики объективны: добродетель вознаграждается! Ну, а кроме того, я понял уже окончательно, навсегда:

ЕСЛИ ЛЮБИШЬ МУЗЫКУ, ТО ЛЮБИ!

СОДЕРЖАНИЕ

Ираклий Луарсабович Андроников
К музыке

Редактор А. Сеславинская. Художник В. Локшин. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор Л. Мотина. Корректор Г. Кириченко. Сдано в набор 18/VI 1974 г. Подписано к печати 30 V 1975 г. А03846. Формат бумаги 70×108[1]/32. Печ. л. 10,56. Усл. п. л. 14,78. Уч.-изд. л. 13,4 (с вкл.). Тираж 50 000 экз. Изд. № 3333. Зак. 4043. Цена 1 р. Бумага № 2. Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, набережная Мориса Тореза, 30. Ордена Ленина типография «Красный пролетарий», Москва, Краснопролетарская, 16.



